

РУССКИЙ
ОПЕРНЫЙ
ТЕАТР
И ШАЛЯПИН

А. ПОЗДЕЛСКИЙ,

1890-1904



А. ГОЗЕНПУД

РУССКИЙ
ОПЕРНЫЙ
ТЕАТР
НА РУБЕЖЕ
XIX-XX
ВЕКОВ
И
Ф. И. ШАЛЯПИН
1890-1904



ИЗДАТЕЛЬСТВО
• МУЗЫКА •
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ

1974

Одобрено ученым советом научно-исследовательского отдела
Ленинградского государственного института театра, музыки
и кинематографии

Г $\frac{90102-664}{026(01)-74}$ 646-73

© Издательство «Музыка», 1974 г.

ОТ АВТОРА

В истории отечественного оперного театра 90—900-е годы занимают особое место. В эту пору Чайковским были написаны «Пиковая дама» и «Иоланта», впервые поставлен «Князь Игорь» Бородина, Танеев завершил «Орестею», Римский-Корсаков создал 10 опер, в том числе «Младу», «Ночь перед рождеством», «Садко», «Царскую невесту», «Сказку о царе Салтане», «Мозарта и Сальери», «Кансея Бессмертного»; Рахманинов дебютировал на музыкальной сцене «Алеко». Расцвет оперного творчества сопровождал, вернее, обусловил расцвет оперного исполнительства. В эту пору началась сценическая деятельность Ф. Шаляпина, И. Ершова, Л. Собинова, А. Неждановой, Н. Забелы, Е. Цветковой, В. Петровой-Званцевой и других выдающихся русских певцов и певиц. В 1896 г. вновь начинает свою деятельность Московская Частная опера, организованная С. И. Мамонтовым.

Трудно переоценить историческое значение этого театра. Он утвердил в репертуаре произведения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, определил подход к оперному спектаклю как явлению синтетическому, в основе которого лежит единая постановочно-живописная концепция. Мамонтов привлек в Частную оперу крупнейших художников — В. и А. Васнецовых, В. Поленова, В. Серова, К. Коровина, М. Врубеля, С. Малютина и др. Мамонтов помог раскрытию творческого гения Шаляпина и таланта других артистов. Частная опера утвердила на оперной сцене принципы реализма, отвечающие духу исполняемых произведений. Несмотря на то что Частная опера существовала сравнительно недолго — ее воздействие сказалось на всем развитии оперного театра: Шаляпин и другие артисты, художники, режиссеры, воспитанные Мамонтовым, перенесли его традиции на императорскую и частные сцены последующей поры.

Многие выдающиеся артисты русской оперной сцены только начинали в рассматриваемый период свою исполнительскую деятельность, поэтому автору представлялось целесообразным дать характеристики А. Неждановой, Л. Собинова и других в следующем томе исследования «Русский оперный театр между двух революций» (1905—1917). Именной указатель к обоим книгам будет дан в заключительном томе данного исследования.

Считаю своим долгом выразить сердечную признательность товарищам по Институту театра, музыки и кинематографии, где эта работа была задумана и осуществлялась, и прежде всего — Л. Н. Раабену, С. Я. Левину, В. В. Смирнову, а также А. Н. Савинову, О. М. Кабалевской, Ю. Ф. Котлярову, Г. З. Мордисону, Н. С. Зильберштейну.

ГЛАВА I

1

90-е годы — один из важнейших периодов жизни России, пора резкого обострения социальных противоречий, явившихся следствием интенсивного развития капитализма, жесточайшей эксплуатации рабочего класса, разорения малоземельного крестьянства и обогащения кулачества. Хищническое хозяйничание помещиков, антинародная политика Александра III, гибель миллионов людей от голода (1891—1892 гг.) все более и более накаляли общественно-политическую обстановку. Однако усиление политической реакции, ограбление трудовой массы не могли ослабить мощного общественного подъема и развития русской прогрессивной культуры. В 90-е годы возникают социал-демократические кружки, ставящие целью связать рабочее движение с социализмом. В 1895 году В. И. Ленин создал в Петербурге «Союз борьбы за освобождение рабочего класса»; в 1898 году состоялся I съезд Российской социал-демократической рабочей партии.

Нарастание протеста трудовых масс против невыносимых условий жизни сказалось на литературе и искусстве. Крупнейшие писатели России выступили с суровым обличением социальной несправедливости, лицемерия буржуазного общества. Толстой написал «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник», «Плоды просвещения» и на рубеже нового века — «Воскресение»; Чехов — «Палату № 6», «Остров Сахалин», «Дуэль», «Мужики», пьесы «Чайка», «Дядя Ваня»; Короленко в повести «Без языка» развеял миф о демократии капиталистической Америки. В литературу вошли М. Горький, И. Бунин, Л. Андреев, В. Верещаев, В. Брюсов. Новых высот достигли художники В. Суриков, И. Репин, В. Верещагин, В. Васнецов и молодые в эту пору В. Серов, И. Левитан, М. Врубель. В 1892 году П. М. Третьяков передал в дар Москве драгоценное собрание картин русских художников, а 6 лет спустя в Петербурге открылся Русский музей. 90-е годы — пора могучего расцвета сценического искусства, создания Московского Художественного театра.

Этот период отмечен развитием оперного творчества. Чайковский в последние годы жизни написал «Пиковую даму», «Иоланту»; Римский-Корсаков в 1891—1899 годах создал «Младу», «Ночь перед рождеством», «Садко», «Моцарта и Сальери», «Боярыню Веру Шелогоу», «Царскую невесту», «Сказку

о царе Салтанте»; Кюи — «Сарацина», Танеев — «Орестею», Ипполитов-Иванов — «Асю», Аренский — «Сон на Волге», «Рафаэля», Рахманинов — «Алеко», Гречанинов — «Добрыню Никитича». В 90-е годы была впервые поставлена опера Бородина «Князь Игорь». Подъем оперного творчества привел к обновлению музыкального театра. В 1896 году началась деятельность Московской Частной оперы; на ее сцене обрели жизнь произведения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского. Здесь сформировались реалистические принципы исполнительства, режиссуры, декоративного искусства. В Частной опере развернулся гений Шаляпина. Русская культура никогда не отгораживалась от культуры других стран. Глубокий интерес и острые споры вызвал в 1889 году приезд немецкой труппы, впервые исполнившей в Петербурге и Москве «Кольцо нибелунга» Вагнера. О том, какое значение имело для русских музыкантов знакомство с тетралогией, речь пойдет дальше.

Развитие русского оперного театра шло сложным путем. В его деятельности с новой остротой проявились противоречия, порожденные общественной обстановкой, усилилась борьба прогрессивных и реакционных тенденций, особенно отчетливо сказавшаяся в практике императорских театров, главным образом, в опере и балете. Александр III, утверждая репертуар, вычеркивал негодные ему произведения, прежде всего — сочинения кучкистов. Он не пропускал генеральных репетиций новых опер, добровольно выполняя обязанности верховного цензора. По его приказанию приглашали иностранных гастролеров, которые с начала 90-х годов почти завладели Мариинской сценой. Оперный и балетный театр был вотчиной двора. И. А. Всеволожский как-то сказал: «Мы должны прежде всего угодить царской фамилии, затем вкусу публики и только в третью очередь художественным требованиям искусства»¹. Вкусы царя были далеки от русской музыки (за исключением некоторых произведений Чайковского); он предпочитал итальянскую и французскую оперы. Переписка Всеволожского с Направником, дневники Кондратьева пестрят упоминаниями о произведениях, которые Александр III приказал ставить. Это «Африканка» Мейербера, «Мефистофель» Бойто, «Манон» и «Эскалармонда» Массне, «Паяцы» Леонкавалло, «Ромео и Джульетта» Гуно, «Сельская честь» Маскани и др. В репертуаре императорских театров преобладали произведения зарубежных композиторов. Из 80 опер, шедших в эту пору (1890—1900) в Мариинском и Большом театрах, 46 принадлежало иностранным авторам. Но не только пристрастием Александра III в пору мощного расцвета отечественной музыки объяснялось преобладание иностранной оперы. В 1890 году курс внешней политики самодержавия изменился.

¹ И. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. I. Л., 1958, с. 346.

Сближение царской России с республиканской Францией наметилось с конца 80-х годов, когда началась «таможенная война» между Россией и Германией. В 1891 году франко-русский союз был заключен. Русская эскадра посетила Тулон, французская — Кронштадт. Возросла зависимость русской металлургической и угольной промышленности от иностранного, в частности французского, капитала. Ориентация на Францию, и ранее характерная для дворянских кругов, приобрела особый характер. В русском оперном театре преобладали произведения французских авторов. Ухудшение отношений с Германией привело одновременно к закрытию в 1890 году, находившегося в ведении министерства двора, Немецкого театра в Петербурге. Причина ни для кого не была секретом. Скальковский писал в одном из фельетонов: «Закрытие немецкого театра имело политическое значение. Это была одна из репрессивных мер в ответ на коварное к нам отношение князя Бисмарка!»¹

В репертуаре императорских театров рассматриваемого периода русская опера представлена 34 названиями². Среди них оперы Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Евгений Онегин», «Мазепа», «Опричник», «Пиковая дама», «Иоланта» Чайковского, «Орестея» Танеева, «Снегурочка», «Майская ночь», «Млада», «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Демон» Рубинштейна, оперы Серова, Аренского, Направника, Рахманинова, Соловьева. Нередко ставились и ничтожные произведения — «Мелузина» Ю. Трубецкого, «Ролла», «Рыбаки», «Песнь торжествующей любви» А. Симона, «Последний день Бельсаруссура» А. Корещенко, «Принцесса Греза» Ю. Блейхмана, «Забава Путятишна» М. Иванова. К этому перечню следует присоединить «Поэта» Н. Кроткова и «Князя Серебряного» Г. Казаченко.

В деятельности любого оперного театра известное место занимают гастролеры, в том числе иностранные. Но с 1890 года выступления гастролеров увеличиваются. В Мариинском и Большом театрах выступали (при этом во многих спектаклях) Мельба, братья Ж. и Э. Решке, Кашман, Пикалуга, Сандерсон, Пиньялоза, Шевалье, Баттистини, Дельмас и др. Иногда в одном спектакле встречались 2 и даже 3 гастролера, происходило смешение языков, так как гости пели на французском и итальянском языках. Чайковский писал брату Модесту: «Государь теперь увлечен *решками* и бывает в театре только тогда, когда они поют *по-французски в русской опере*»³. Ради гастролеров ломался репертуар, на сцену переносились декорации и мизансцены парижского театра. Когда по приказанию Александра III

¹ К. Скальковский. В театральном мире. СПб, 1899, с. 261.

² Мы даем примерную картину репертуара Мариинского, Большого и его филиала — Нового театра.

³ Цит. по кн.: Г. Домбасов. Творчество П. И. Чайковского в материалах и документах. М., 1958, с. 207.

в репертуар Мариинского театра была включена слабая опера Массне «Эсklarмонда» с участием С. Сандерсон, «Ежегодник императорских театров» сообщил: «Опера «Эсklarмонда» шла у нас по парижской мизансцене, без всяких изменений, для удобства исполнительницы главной партии Сандерсон». Герония оперы волшебница Эсklarмонда, заклинающая духов, исполняет каденцию, включающую *ми* III октавы. Эта «птичья трель» звучала на сценах Парижа, Лондона, Брюсселя. Высший свет Петербурга не мог отстать от европейских столиц. Собственно, ради этой ноты и феерической обстановки спектакля зрители приезжали в театр, а казна платила за каждое выступление артистки 1000 рублей золотом. Мода на иностранных певцов дошла до того, что их стали приглашать не только для участия в западноевропейских операх. Так, французский бас Дельмас пел партию Олоферна в «Юдифи» Серова. Большой театр старался не отстать от Петербурга: Альма Фострем длительное время выступала в партиях Людмилы и Антонида. Сообщая Направнику о переговорах с Мельбой и братьями Решке, Всеволожский пояснял, что они первое время будут петь «по-готтентотски или по-французски, а если согласятся подписать контракт на целый сезон, то начнут исполнять партии по-русски». Этого не произошло; напротив, некоторые русские артисты, выступая в спектаклях с иностранцами, пели по-итальянски и по-французски.

Сходное с оперой положение сложилось в балете. Здесь царствовали итальянские танцовщицы. Им поручались главные партии. Аврору на премьере «Спящей красавицы» исполняла К. Брианца, а партию Одетты — Одиллии в первом представлении «Лебединого озера» в Петербурге и Раймонду в балете Глазунова — П. Леняни. Имена Э. Бессоне, дель Эры, В. Цукки, Е. Корнальбы и других были на устах балетоманов. Для Мариинского театра 90-х годов декорации нередко писались иностранными художниками, вернее, заказывались за границей. Кобургская мастерская Лютке-Майера поставляла типовые декорации дворцовых зал, разделявшиеся на «готические» и «ренессансные», являвшиеся копиями исторических мест действия.

Письма Всеволожского дают любопытный материал для характеристики отношения директора императорских театров к формированию труппы и репертуара. В 1890 году, когда в составе Мариинского театра находились такие выдающиеся артисты, как М. Славина, Е. Мравина, М. и Н. Фигнеры, И. Мельников, Ф. Стравинский, он писал Направнику: «За неимением у нас выдающихся певцов, поневоле придется прибегать к гастролерам, дабы публика не отвернулась от нашего театра, к которому так трудно было ее приучить»¹. Русские артисты были оттеснены на задний план. Едва приступив к исполнению

¹ ИТМК, рукоп. отд., фонд Э. Направника.

обязанностей директора, Всеволожский пытался уволить Стравинского под предлогом будто бы полной потери голоса. Между тем в эту пору (1882) Стравинский находился в расцвете творческих сил; в 1887 году Всеволожский добился увольнения М. Каменской, одной из выдающихся русских оперных артисток, но через 4 года был вынужден вновь пригласить ее в труппу. Враждебно относясь к Е. Мравинной, он добился ее ухода из театра; спокойно расстался с Ф. Литвиной; хотя она приехала в Россию из Парижа, в его глазах она не была настоящей иностранкой, так как родилась в Петербурге. Этот печальный список можно без труда продолжить. Между тем русские артисты не только не уступали иностранным гастролерам, а зачастую превосходили их. Один из рецензентов писал, что при сравнении Стравинского с Э. Решке в партии Генриха Птицелова («Лоэнгрин») первенство надо отдать Стравинскому: «В исполнении Стравинского Генрих получает такой вес, что, действительно, эта роль чувствуется центральной. Следует упомянуть о пластической стороне, которая у Стравинского является замечательной»¹. Конечно, Всеволожский не мог бы столь пренебрежительно относиться к русским артистам, если бы не чувствовал поддержки. Его называли «куртизаном» (не без намёка на фразу Риголетто), он отлично улавливал вкусы и желания царя и великих князей. Свою задачу он видел в том, чтобы возможно старательнее выполнить получаемые от министра двора распоряжения или, еще лучше, предупредить их. В одном из его писем к Направнику читаем: «Государю угодно было приказать, а наше дело исполнить» (22 июня 1893 г.).

Хотя Всеволожский поощрял гастрольную систему и постановки слабых иностранных опер, русское искусство и исполнительство заняли в духовной жизни современников в 90-е годы столь большое место, что с этим вынуждены были считаться и директор императорских театров, и министр двора. Несмотря на оплачиваемые золотом птичьи трели Сандерсон, «Эскалармонда» провалилась, а первая постановка «Князя Игоря» явилась выдающимся событием в жизни русского общества. В немалой мере сохранению Марининского театра, как русской оперной сцены, способствовал Направник. Он дирижировал большей частью оперного репертуара, и рядовые спектакли не уступали по качеству первым представлениям. Но Направник в эстетическом отношении был консервативен и отказался дирижировать двумя выдающимися русскими операми, впервые поставленными в это время, — «Князем Игорем» и «Орестесей». Вторым дирижером и помощником Направника был Эдуард Андреевич Крушевский (1857—1916), ученик Римского-Корсакова по Петербургской консерватории. Ему выпала честь дирижировать замечательной оперой *Тангеева*, а во время болезни Направ-

¹ «Новости», 1891, № 51.

ника — «Младой». В 1897 году был принят Феликс Михайлович Блуменфельд (1863—1931), с именем которого связано исполнение новых опер Римского-Корсакова, в том числе «Сказания о граде Китеже».

В 90-е годы вырос художественный уровень постановок Марининского театра. Заслуга принадлежала Иосифу Иосифовичу Палечеку (1842—1915), в прошлом талантливому певцу. Он именовался «учителем сцены и заведующим массами»; главным режиссером оставался Г. Кондратьев, хотя фактически занимался административными делами. Палечек первоначально ограничивался руководством массовыми сценами. С его приходом хор, дотоле безучастный ко всему происходящему на сцене, ожил и стал полноправным участником действия. Но жизненность поведения хора подчеркнула невыразительность мизансцен солистов, и к Палечеку, начиная с 90-х годов, перешло руководство всем спектаклем. Он поставил в Марининском театре «Князя Игоря», «Пиковую даму», «Иоланту», «Младу», «Ночь перед рождеством», «Майскую ночь», «Руслана и Людмилу», «Снегурочку», «Юдифь», а позднее — «Садко» и «Царскую невесту». Эстетические взгляды Палечека были шире, чем у Направника. Любя Чайковского, он с симпатией относился и к творчеству кучкистов. Палечек — участник первого представления «Бориса Годунова» (исполнитель партии Рангони), неоднократно встречался с Мусоргским; Бородин привлекал его к участию в концертах в Медико-хирургической академии; он посещал вечера Л. И. Шестаковой. Его расположение к творчеству Мусоргского проявилось в постановке силами любителей отвергнутой оперным комитетом Марининского театра «Хованщины» (1886) и «Бориса Годунова» (1895). В Обществе музыкальных собраний Палечек ставил «Псковитянку», вводил отрывки из опер Римского-Корсакова в учебную программу руководимого им оперного класса Петербургской консерватории. К нему с большим уважением относились Чайковский, Балакирев, Римский-Корсаков, Рубинштейн, Глазунов. В отличие от многих режиссеров, он всегда шел от музыки, а не от либретто. Для каждой из опер Палечек составлял подробные, графически расчерченные мизансцены. Многие из них (к сожалению, не все) сохранились, а план постановки «Иоланты» по желанию Чайковского опубликован как образцовый. Для своего времени режиссерские сценарии Палечека были прогрессивным явлением. Особенно тщательно разработано в них все, что связано с хоровой массой. Понимая, что хору непривычно и трудно одновременно петь и «играть», он строил мизансцены так, чтобы игровая часть приходилась на группу хора, которая в данный момент молчит. От однообразных движений и жестикующий хора он отвлекал внимание тем, что выводил на сцену индивидуализированных персонажей — эти mimические роли исполняли танцоры и статисты. Палечек должен был сообразовываться

с характером пышного, обстановочного спектакля, который насаждал Всеволожский, однако лучшие работы режиссера выходили за указанные рамки. Всеволожский стремился построить красивые группы по принципу живых картин, Палечек показывал массу в движении. Конечно, в постановках Палечека были элементы красоты, например, в «Иоланте», но это обуславливалось иными причинами; о них речь пойдет дальше. Иногда массовые сцены Палечека вызывали упреки в чрезмерном «реализме» (сцена разгула на подворье Галицкого в «Князе Игоре»). Разумеется, здесь не было натуралистических тенденций. Просто, режиссер нарушил оперную рутину.

Не следует преувеличивать меру оригинальности режиссуры Палечека, но не нужно судить о нем на основании анекдота, будто он поучал Шаляпина, как нужно произносить в партии Мефистофеля слово «шляпа». Столь же сомнительна легенда, что он грубо оборвал молодого артиста, стремившегося обновить сценическую трактовку партии Мефистофеля. Тонко чувствовавший чужую индивидуальность, режиссер не навязывал молодежи своего решения. Д. Похитонов, бывший свидетелем деятельности Палечека, характеризует его как умного, талантливого и заботливого педагога: «При работе с солистами Палечек считался с индивидуальностью каждого певца, и показывая игровые куски роли, не насиловал сценических способностей исполнителя, если таковые обнаруживались. Понятно, что к таким артистам-художникам, как М. А. Славина, чета Фигнер, И. В. Ершов, Ф. И. Стравинский, у него был вообще иной подход. Им Палечек давал только план мизансцен. Но некоторые певцы нуждались в том, чтобы их режиссер «водил за ручку», и тогда работа Палечека была неоценимой. Посещая занятия Палечека с певцами у него на дому, я многократно бывал свидетелем, каких усилий стоило ему растолковать сценическую сущность исполняемой роли. Добиваясь от артиста должного выражения в исполнении, Палечек остатками своего голоса показывал фразировку и сам, играя за ученика, проводил целые сцены. Запомнились слова Палечека, часто повторявшиеся им на занятиях: „Прежде всего — мысль. Мысль дает выражение лица, мимику, жест. Мысль окрашивает слово и звук, сообщая фразе должное выражение”¹. Как непохож этот портрет Палечека на ту комическую фигуру, которая, с легкой руки Шаляпина, переходит из одной статьи и книги о великом артисте в другую. Когда Шаляпин пришел в Мариинский театр, он далеко не был тем Шаляпиным, каким стал в Частной опере, и его Мефистофель не появился тогда на свет не по вине учителя сцены. Как художник Палечек принадлежал XIX столетию, и его режиссура в свете исканий нового времени казалась старомодной. Однако тот факт, что многие мизансцены Палечека, в частности

¹ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы. Л., 1949, с. 122.

в «Князе Игоре», сохранились до наших дней в Театре имени Кирова, весьма показателен. Говоря о традициях русского оперного театра, называя Направника и выдающихся певцов, мы не должны забывать Палечека.

В 90-е годы успешно продолжалась деятельность мастеров Мариинского театра. М. Славина создала образы Клитемнестры, Далилы, Кончаковны, Старой графини; Е. Мравина — Оксаны в «Ночи перед рождеством»; М. Корякин — Кончака; Стравинский — Скулы, Дуды; Яковлев — Игора. Среди молодых артистов выделялись М. Долина, Н. Фриде, И. Тартаков, И. Ершов. В 1895 году был принят Шаляпин, остававшийся здесь недолго.

Мария Ивановна Долина (наст. фам. Саюшкина, 1868—1919) обучалась пению на музыкальных курсах Е. П. Рапгоф (кл. З. П. Гренинг-Вильде), декламации и сценическому искусству — у П. И. Сведенцова. Занятия помогли развитию актерского дарования молодой артистки, принятой в труппу Мариинского театра в 1886 году. У Долиной было красивое контральто, она много и упорно работала над вокальной и сценической стороной роли. Небольшой рост ограничивал ее репертуар преимущественно ролями трагести: Ваня, Ратмир, Лель, Андреино («Корделия»), Изяслав («Рогнеда»), Зибель, Басманов и др. Лучшая ее партия — Лель в «Снегурочке». Песни Леля входили в программы всех ее концертов; Долина была выдающейся камерной певицей, пропагандисткой русской музыки как на родине, так и за рубежом. Кроме партий трагести она с большим успехом исполняла роли Груни («Вражья сила»), Ольги («Евгений Онегин»), Полины в «Пиковой даме», Кончаковны и др. Долина выступала на Мариинской сцене с 1886 по 1904 год. После ухода из театра целиком посвятила себя концертной деятельности, исполнив в вечерах цикла «Русская песня» 188 произведений 127 русских композиторов.

Партии контральто и меццо-сопрано исполняла также Нина Александровна Фриде (1864—1942), артистка высокой музыкальной культуры. В Петербургской консерватории она обучалась по классу фортепиано (у Фан-Арка) и пения у Ирецкой, позднее совершенствовалась у Ронкони и Маркези. Дебютировала в оперном театре Флоренции, пела в Барселоне и Милане, затем вернулась в Россию. На сцене Мариинского театра выступала в 1884—1891 и 1895—1901 годах. Современники восхищались ее красивым голосом, благородной манерой, артистичностью. Ее оперный репертуар насчитывал 52 партии в 44 операх. Более всего ей удавались лирические образы, хотя она с успехом выступала в ролях Далилы, Любаши. Высокими достоинствами отличалась она и как камерная певица. Фриде выступала в русских симфонических концертах и была одной из лучших исполнительниц романсов Римского-Корсакова.

В 1894 году была принята в труппу Валентина (Ефросинья) Ивановна Куза (1868—1910). Румынка по национальности, она

обрела в России вторую родину. Вокальное образование получила в Петербургской консерватории, завершила его за рубежом. Она обладала мощным, бархатного тембра, обширным по диапазону драматическим сопрано. Всего более ей удавались роли, в которых преобладали стихия страсти и открытый темперамент. Наиболее удачные роли Кузы — Валентина в «Гугенотах» (в честь этой героини она заменила имя Ефросинья на Валентина), Анда, Юдифь, Брунгильда. А. Оссовский писал об исполнении Кузой партии Анды: «Сильные или трагические положения, как, например, сцена столкновения двух соперниц во II действии или центральное по драматизму III действие, в передаче артистки исполнены жизненности и подлинного темперамента. Дикарка, дитя вольной жизни, Анда — Куза отдается в них во власть душевных движений и страсти со всею непосредственностью нетронутой и не скованной цивилизацией сангвинической натуры. А рядом с этим артистка прямо трогает мягкостью и теплотой исполнения в лирических моментах. В них (например, в молитве) самый тембр голоса В. И. Кузы приобретает какую-то кроткую задушевность, находящую прямой путь в сердце слушателя. Венцом по законченности и красоте передачи... была большая ария Анды в III действии. Здесь Куза доставила полное эстетическое удовлетворение»¹.

Пополнился и мужской состав труппы. В 1886 году в партии Мефистофеля дебютировал Аркадий Яковлевич Чернов (Эйнгорн, 1858—1904), а в 1894 — Иоаким Викторович Тартаков. Чернов до этого выступал в оперетте и опере — в провинциальных итальянских театрах, и это наложило отпечаток на его исполнительскую манеру. Он любил позировать. Его «злодеи» (он чаще всего исполнял подобные роли) были всегда «красивы». Оценивая Чернова — Мефистофеля, один из рецензентов писал, что тот слишком изящен и в большей степени, нежели душой Фауста, стремится овладеть сердцами зрительниц. Сохранились записи о его дебюте, сделанные Кондратьевым и Направником. Первый писал: «Чернов, бесспорно, человек с талантом, голос невелик по силе, но очень металлический и потому несется хорошо. Чернов очень хорошо фразирует, у него много огня, чрезвычайно свободно и осмысленно держится»². Однако Кондратьев тут же указал, что сценическому поведению артиста свойственны опереточная развязность и резкость. Отзыв Направника более суров; строгому музыкальному вкусу дирижера певческая и сценическая манера артиста показалась чуждой. Он писал Е. Альбрехту (10 окт. 1886 г.): «Аркадийский герой Чернов (Направник «обыграл» имя певца и название увеселительного заведения «Аркадия», в котором певец выступал) изо-

¹ «Слово», 1905, № 245.

² Г. Кондратьев. Дисциплина-рапорты. т. 3, л. 14. — Театр. музей им. Бахрушина.

бражал не гётевского Мефистофеля, а клоуна самой низкой пробы и, по-видимому, нашел одобрение даже у наших добрых и увлекающихся хозяев»¹. Позднее Направник признал талант артиста, но это произошло после того, как Чернов выработал иную, более благородную исполнительскую манеру. Правда, элементы красоты и расчета на эффект сохранились. Репертуар Чернова состоял главным образом из опер иностранных авторов. Он исполнял партии Мефистофеля, Нелюско, Яго, Амонасро, Певера, Эскамильо, Тельрамунда, Тонно, Меркуцио, Альфио, Фальстафа, Фигаро и др. Лучшими среди них были «благородные злодеи». Меньшее место занимали партии русских опер; характерно, что здесь ему более удавались нерусские персонажи — Эгист в «Орестее», Олофери в «Юдифи» и Эби-Хакия в «Ноланте». Образы Галицкого и Томского в его исполнении приобретали чуждый им характер.

Иной артистический тип являл Иоаким Викторович Тартаков (1860—1923). После того как молодой певец оставил Марининский театр (1882), он на протяжении 12 лет выступал в провинции и на частных сценах Петербурга и Москвы. В результате упорной работы его голос окреп, диапазон увеличился почти вдвое. Лирический баритон, сохранив бархатистую мягкость, приобрел металл. Рецензенты писали о появлении нового Тартакова. Скупой на похвалы Направник с восхищением отзывался о его голосе, музыкальности и артистизме. В 1894 году артист был принят в труппу Марининского театра и выступал здесь с неослабевающим успехом до самой кончины, то есть почти 30 лет, сохранив и в преклонном возрасте выдающиеся качества голоса и вокальное мастерство. Тартаков был замечательным вокалистом, одним из лучших представителей школы Эверарди, талантливым артистом и человеком высокой культуры. Он с успехом выступал и в некоторых басовых партиях, как, например, Мефистофеля в «Осуждении Фауста» Берлиоза или Лотарио в «Миньоне» Тома. Голос Тартакова был ровен во всех регистрах: верхи, казавшиеся беспредельными, были свободны от резкости и напряженности. Критика отмечала тонкое мастерство певца, высокую музыкальность и вкус, удивительные мецца-воче, филировку, беспредельное дыхание. В огромном репертуаре Тартакова (116 оперных партий) лучшими были Онегин, Демон, Жермон, Риголетто, Князь Игорь, Грязной, Томский, Елецкий, Тонио. Он был превосходным исполнителем опер Вагнера. Если баритоны обычно не слишком охотно выходили за пределы партий Вольфрама и Тельрамунда, то к числу лучших ролей Тартакова можно причислить и Альбериха. Искусство Тартакова было синтезом русской исполнительской традиции и итальянского бельканто.

¹ ИТМК, рукоп. отд. фонд Э. Направника.

Большой театр первой половины 90-х годов шел по стопам Марининского. В репертуаре основное место занимали оперы иностранных авторов; внимание дирекции привлекали зарубежные певцы, певшие либо по-французски и итальянски, либо на ломаном русском языке. В русский репертуар входили оперы Глинки, Серова, «Русалка», «Демон» и несколько произведений Чайковского. Однако даже по отношению к Чайковскому — самому популярному и любимому композитору России — Большой театр не проявлял надлежащего внимания. Некоторые его оперы, например «Черевички», не удержались на сцене. «Чародейка», небрежно срететированная, была снята после первого представления; зрители даже не успели с ней познакомиться. Из произведений великого композитора исполнялись «Евгений Онегин» и впервые поставленные «Пиковая дама», «Иоланта». Дирекция не проявляла интереса к творчеству композиторов Новой русской школы. Только благодаря Б. Корсову 16 декабря 1888 года был поставлен «Борис Годунов». Опера за 3 года выдержала 10 представлений, а затем была исключена из репертуара.

«Князь Игорь» на сцену Большого театра попал только в 1898 году и то благодаря петиции зрителей. Длительное время Большой театр игнорировал Римского-Корсакова. Впервые обратился к его творчеству в 1892 году, поставив «Снегурочку», за 6 лет до этого исполненную Частной оперой. В 1898 году из Петербурга в Москву была перенесена постановка «Ночи перед рождеством». Но это произошло после триумфа композитора в Частной опере, исполнявшей «Снегурочку», «Псковитянку», «Садко».

Прогрессивные музыкальные критики Н. Кашкин, С. Кругликов, Н. Кочетов справедливо упрекали руководство театра в косности, пренебрежении к русскому искусству. Основное место в репертуаре занимали произведения Верди, Гуно, Мейербергера. Несмотря на наличие талантливых артистов, дирекция стремилась привлечь внимание публики с помощью иностранных гастролеров. Дело было не только в смешении языков, хотя и это ненормально, а в том, что иностранцы приносили чуждую манеру исполнения, и некоторые молодые артисты пытались ей подражать. Попытка дирекции убедить иностранных артистов петь по-русски (за дополнительный гонорар) окончилась неудачей, настолько смешон был их воляпюк. Выплачивая гастролерам огромные деньги, дирекция пренебрегала интересами русской оперы и русских артистов. С горечью один из рецензентов писал: «Невнимательное отношение нашего театра к лучшим отечественным произведениям — факт весьма грустный, являющийся не последним тормозом к преуспеянию и развитию русской оперы. Он важен особенно теперь, когда итальян-

яницы пускают у нас все более и более глубокие корни¹. Не менее печально и то, что русские артисты постепенно заменяются иностранцами... С нынешнего сезона театральная дирекция чаще прежнего стала прибегать к гастролерам и прикрывать пустоту репертуара и несостоятельность своего постоянного персонала артистов приглашением гастролеров в самую горячую пору сезона,—явление, без сомнения, ненормальное». Характеризуя один из спектаклей Большого театра 1894 года, рецензент писал о смешении итальянской и русской ломаной речи, вносящей вместе с диалектами гастролеров нехудожественное столпотворение в русские спектакли. В виде примера автор сослался на представление «Вильгельма Телля» Россини (в трио Арнольд пел по-французски, Телль — по-итальянски, а Вальтер — по-русски)².

Главным дирижером Большого театра оставался И. К. Альтани. Деятельность его получила противоречивую оценку современников. Несомненно, это был опытный, талантливый дирижер, в немалой мере способствовавший тому, что оркестр Большого театра мог успешно соперничать с оркестром Мариинского. Под управлением Альтани были впервые исполнены на московской сцене «Борис Годунов», оперы Чайковского, «Зигфрид» Вагнера, «Снегурочка» и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова. Он обладал художественным вкусом, умел подсказать оркестру и солистам тонкие, оригинальные оттенки. Но Альтани были свойственны и серьезные недостатки, в значительной степени обесценивающие положительные качества. Не обладая волей, энергией, принципиальностью Направника, он часто шел на компромисс. Тщательно и любовно отделявая оперы, которые были ему по душе (Мейербер, Верди), он зачастую небрежно относился к операм, к которым не испытывал симпатии, тогда как Направник, становясь за пульт, умел подняться выше личных пристрастий. Н. Кашкин и другие московские рецензенты резко критиковали Альтани за то, что он нарушал авторские указания при исполнении опер Глинки и др.; упрекали за пристрастие к грубым эффектам, особенно за преувеличенную звучность оркестра, заставлявшую певцов прибегать к форсированию. По адресу Альтани раздавались упреки, что он поощрял «любимчиков» и затирав «постылых», к которым принадлежали талантливые певцы. Жертвами его были Н. Салина, П. Хохлов и др. Современники обвиняли его в том, что Преображенский сорвал голос, разучивая непосильную для него партию Зигфрида. Воспоминания, письма, документы свидетельствуют, что при всем опыте и знаниях Альтани не был настоящим музы-

¹ С упразднением Итальянской оперы ее спектакли не прекратились. Ежегодно в обеих столицах антрепренеры, в том числе и артисты, например Б. Корсов, устраивали представления итальянских трупп.

² «Артист», 1894, № 34, с. 216 и 199.

кальным руководителем. Большой театр при нем, во всяком случае в начале 90-х годов, в значительной степени уступал Марининскому. Неоднократно в дирекции возникал вопрос о снятии Альтани. В. П. Погожев записал (23 янв. 1898 г.) в дневнике содержание беседы с Направником: «Он вполне соглашается с моим мнением о бесполезности и даже вреде Альтани, но советует не увольнять его теперь, а назначить нового второго капельмейстера, которого постепенно подготовить, передавая ему дирижирование сложными операми от Альтани»¹. Это намерение осуществилось только в 1906 году, когда в театр пришел В. И. Сук, с которым связан расцвет Большого театра. Обязанности второго дирижера при Альтани (с 1899 г.) выполнял П. Фельдт, нередко дирижировал и хормейстер У. Авранек, заслуги которого в укреплении хора Большого театра очень велики.

Постановочная часть Большого театра также уступала петербургской. Главный режиссер А. Барцал, талантливый певец и характерный актер, ограничивался простым мизансценированием. Хор оставался безучастным ко всему, что происходило на сцене, и размещался либо в глубине, если основное действие разворачивалось на переднем плане, либо вдоль кулис, выходя на авансцену только в финалах актов. С. Ф. Павловский, «учитель сцены», был рутинером, и его режиссерские указания носили примитивный характер. Вот несколько его записей: «„Онегин“. Обратить внимание артисток, исполняющих партию Ольги, на приплясывание, которым сопровождается «Уж как по мосту, мосточку». Следует избегать польки или мазурки, которые обычно танцуют Ольги, лучше приплясывать вокруг себя. Движение это может выйти довольно красивым, если оно сделано элегантно и с небольшой дозой кокетства». Любопытное указание на необходимость соблюдать придворный этикет в «Снегурочке»: «Весь хор должен иметь в виду, что когда царь Берендей стоит, то около него не должно быть сидящих»².

Труппа Большого театра обладала немалым количеством даровитых артистов. В ней были старые мастера Б. Корсов, Е. Лавровская, А. Крутикова и более молодые — М. Дейша-Споницкая, Н. Салина, А. Маркова и др. Если Лавровская продолжала выступать в старых партиях Ратмира, Вани, Фидес («Пророк»), то Крутикова создала ряд новых вокально-сценических шедевров, в том числе Графиню в «Пиковой даме». После смерти талантливого, многообещающего артиста И. Бутенко (1891) основные басовые партии перешли к С. Власову и С. Трезвинскому. Это были опытные певцы, обладавшие сильными, красивыми го-

¹ В. Погожев. Дневник, лл. 41, 75. — ИТМК, рукоп. отд., архив В. Погожева.

² Н. Гейвиз. Из воспоминаний оперного театрала (1888—1914), лл. 26, 32. Театр-музей им. Бахрушина.

лосами. Сценическую деятельность С. Власов, как и П. Салина, начал в Частной опере Мамонтова. Лучшие всего ему удавались партии Сусаннина, Мельника, Князя Красное Солнышко в «Рогнеде»; он с успехом пел и некоторые баритонные партии, в частности Игоря. В западном репертуаре он был менее интересен, хотя и пользовался успехом в Мефистофеле.

Первое положение в труппе занимал Б. Корсов. Его заслугой была постановка «Бориса Годунова», в которой он исполнял в свойственной ему приподнято-мелодраматической манере главную роль. Корсов был талантливым актером, но, несмотря на тщательную отделку ролей, в его исполнении чувствовалась далекая от русского театра стилизованная манера. К этому присоединялась прогрессирующая утрата голоса. Однако он долгое время оставался на первом положении и на премьерах пел центральные баритонные партии. П. Хохлов, обладавший исключительным по красоте голосом, оставался в роли дублера, однако занимал первое место в симпатиях зрителей. Гейнике так характеризовал Хохлова: «Голос — необычайной красоты баритон, в котором гармонически сочетались задушевность и мягкость с мужественностью, теплота тембра со звучностью, однородность звука во всем огромном диапазоне с богатством палитры голоса»¹. По красоте и насыщенности звука, очарованию тембра Хохлова сравнивали со знаменитым итальянским певцом Котони. Вокальное исполнение Хохлова пленяло благородной простотой. Красота звука не была для него самоцелью, а служила выразительной задачей. Ему, по словам современников, были равно близки искусство кантилены и чистый речитатив (он благородно, с большим искусством передавал партию Бориса Годунова). В рассматриваемый период Хохлов к старым партиям прибавил ряд новых, в том числе такие, как Мизгирь в «Снегурочке», Воевода в «Сне на Волге», Тельрамунд в «Лознгрине», Елецкий в «Пиковой даме».

В 90-х годах достигла расцвета и неожиданно оборвалась вокально-сценическая деятельность Н. Преображенского. Это был певец, обладавший удивительной красотой и звуковой прелестью тенором, не владевший, однако, актерским мастерством. Но эмоциональная насыщенность его пения была столь велика, что зритель не замечал мешковатости фигуры, неловких жестов, невыразительной мимики. Преображенский был мастером бельканто; в партиях Манрико в «Трубадуре», Рауля в «Гугенотах», Иоанна в «Пророке» и других мог поспорить с прославленными иностранными певцами. Сценическая деятельность Преображенского, на протяжении 6 лет несшего на себе основной теноровый репертуар, прекратилась в 1893 году. Причины его ухода объясняли по-разному — внутритеатральными интригами, ссорой с Альтани, утратой голоса.

¹ Н. Гейнике. П. А. Хохлов (рукоп.). — Театр. музей им. Бахрушина

90-е годы — время расцвета таланта Л. Донского. В отличие от Преображенского, который почти не выступал в русских партиях, Донской был одним из наиболее даровитых представителей отечественной вокальной школы. Он шел едва ли не во всех операх русских композиторов, входивших в репертуар Большого театра, превосходно исполнял партии Собинина, Князя в «Русалке», Германа в «Пиковой даме», Ленского, царя Берендея в «Снегурочке». Но Донской был и превосходным Фаустом, Хозе, Лозингрином, Альфредом, Радамесом. В одной из рецензий, посвященных «Аиде», читаем: «Во главе всех исполнителей нужно назвать Донского, поразившего нас тонкою художественностью и мастерством своего пения. Донской исполняет [партию] как первоклассный артист. Давно, очень давно нам не приходилось слышать в Большом театре такого законченного во всех отношениях исполнения; да очень немногo и между итальянскими знаменитостями найдется теноров, могущих соперничать с Донским в этой партии. В сценическом отношении он держится не только удовлетворительно, но даже красиво и с достоинством. Для нас кульминационным пунктом оперы был на этот раз заключительный дуэт, который нам никогда не приходилось слышать спетым так художественно тонко, как спели его Маркова и Донской. Превосходен был Донской и в сцене III акта, где все оттенки различных настроений переданы были им истинно артистически. Мы уверены, что если бы Донской спел так на одной из больших сцен Запада, то европейская известность была бы ему обеспечена, а русская публика встречала бы его с восторгом»¹. В другой рецензии (Н. Кашкина) читаем: «В партии Радамеса Донской одинаково хорош и в сильных, и в нежных сценах; по манере давать звук его можно сравнивать с лучшими певцами, а по тонкости оттенков и музыкальности фразировки он может удовлетворить требованиям какой угодно большой сцены»². Между тем этот самородный русский талант не пользовался и десятой долей внимания, которым были окружены неизмеримо уступавшие ему итальянские и французские гастролеры, получавшие за один спектакль больший гонорар, чем он за несколько месяцев.

Упомянутая в цитированной рецензии исполнительница партии Аиды Маркова была принята в труппу Большого театра в 1892 году. Александра Михайловна Маркова (1865—1924) обладала красивым, ровным во всех регистрах сопранo, исполняла лирические и драматические партии. Она была превосходной вокалисткой и талантливой артисткой. Уже о первых ее выступлениях в партиях Антонида и Аиды Н. Кашкин писал: «Она подает весьма основательные надежды сделаться одной из лучших сил оперной труппы Большого театра. Для этого

¹ «Московские ведомости», 1892, № 279.

² «Русское обозрение», 1892, № 10, с. 93.

артистка имеет счастливое соединение многих свойств, обуславливающих сценический успех, а именно: прекрасный свежий голос с очень красивым теплым тембром, хорошую школу, большую музыкальность и вкус в оттенках и фразировке и, наконец, хорошие задатки по части сценической игры». И в другом отзыве: «Талант этой артистки представляет прекрасное гармоническое сочетание качеств, которыми обуславливается действительно хорошая оперная певица. Голос у нее ровный, свежий с необыкновенно приятным, ласкающим тембром, владеет она им вполне хорошо, сверх того — уже настоящий драматический тембрамент, проявляющийся не во внешних подчеркиваниях и декламационных эффектах, а в оттенках (прелестно сказанные заключительные фразы 1-й и 3-й картин, ария III акта)»¹ («Аида»). Последующие выступления артистки в партиях Тамары, Эльзы, Маргариты, Гориславы подтвердили эту оценку.

Маргарита Александровна Эйхенвальд (1866—1948) выступала на сцене Большого театра в 1889—1901 годах. У нее было отлично выработанное лирико-колоратурное сопрано серебристого тембра. Пение ее отличалось высокой музыкальностью. Среди лучших ее партий — Снегурочка (в этой партии она очень понравилась Римскому-Корсакову), Татьяна, Иоланта, Маргарита.

Особое место в труппе занимала Альма Фострем (1856—1936), финка по национальности; она получила вокальное воспитание в Петербургской консерватории (кл. Г. Ниссен-Саломан), а затем совершенствовалась в Италии. Сценическую деятельность начала за рубежом, с 1890 по 1899 год пела на сцене Большого театра. Это была выдающаяся колоратурная певица, сформировавшаяся на виртуозном западноевропейском репертуаре. Всего ярче ее искусство проявилось в исполнении ролей Розины, Виолетты, Джильды, Лючин, Маргариты в «Гугенотах» и др. Фострем была в первую очередь певицей, и ее сценическая игра не поднималась выше ординарности. Ее высокое колоратурное сопрано представляло собой, по словам критиков, идеальный инструмент. Кашкин писал в рецензии, посвященной «Лючии ди Ламмермур»: «Ее доходящий почти до пределов возможной высоты голос служит ей послушным орудием, с помощью которого она прекрасно исполняла все прихотливые узоры своей партии»².

В 1890 году, когда в Большом театре дебютировала Фострем, впервые выступила и другая выдающаяся певица — Фелня Литвини. Уроженка России, она воспитывалась за рубежом и начала сценическую деятельность на сценах Парижа и других французских городов, затем в театрах Италии, Бельгии, Испании. В Россию приехала как гастролер и пела на французском

¹ «Русское обозрение», 1890, № 10, с. 93.

² «Русские ведомости», 1890, № 247.

и итальянском языках в операх Гуно, Галеви, Мейербера, Понкнелли. Это насторожило критиков. Ни Кашкин, ни Кругликов не могли отрицать вокального искусства певицы, ее исключительного по мощи, красоте и диапазону голоса, но подчеркивали, что ее исполнительская манера носит отпечаток французской школы, а репертуар устарел. Литвин судили суровее, нежели иностранных гастролеров, — в ней видели русскую артистку, которая забыла о своей родине. Это было неверно. За границей она помнила о России. Если Фострем, закончившей Петербургскую консерваторию, пришлось с трудом овладеть русской речью, и она исполняла партии Антониды и Людмилы с иностранным акцентом, то для Литвин русский язык был родным. Вскоре после начала гастролей она пела по-русски главную партию в опере «Юдифь», а в Петербурге исполнила роль Наташи в «Русалке». Литвин обладала феноменальным голосом, превышавшим две с половиной октавы, позволявшим ей исполнять партии лирического, драматического сопрано и меццо-сопрановые. Вокальных трудностей для нее не существовало. Звучность и сила голоса были таковы, что она свободно перекрывала tutti вагнеровского оркестра. Литвин была умным, талантливым художником. Пройдя французскую вокальную и сценическую школу под руководством Барт-Бандерали, П. Виардо и В. Мореля, любимого артиста Верди, она выработала строгую, законченную исполнительскую манеру. Литвин предпочитала недоиграть, нежели переиграть. Сдержанной манере ее игры в известной мере способствовала крупная и массивная уже в молодости фигура, высокий рост — избыток движений сделал бы ее смешной; образ создавался прежде всего средствами вокальными. Кругликов писал о Литвин: «Во-первых, голос. Он у артистки великолепен, по силе звука громадный, он ровен, совершенно свеж, металлического густого и вместе мягкого тембра, обширнейшего диапазона, причем не знаешь, какой регистр лучше... всюду одинаковая свобода, звучность. Как материал, трудно себе представить лучшее драматическое сопрано. Но и школой владеет певица настоящей. Дыхание развито отлично, филирование звука мастерское, и берется он на какой угодно высоте сразу, уверенно и безусловно чисто. Интонация безупречная. Вокализирует артистка вполне хорошо... Свобода в издании любой ноты на каждой гласной; отсюда превосходное произношение»¹. Кашкин, отнесшийся к ее выступлениям более сдержанно, после того как Литвин выступила в партии Юдифи, признал, что и в русской опере эта певица вполне на своем месте. Более того, он высказал убеждение, что если театр возобновит «Чародейку», то Литвин будет отличной исполнительницей партии Кумы, «так хорошо подходящей к ее средствам, как немногие во всем оперном репертуаре»². Вы-

¹ «Артист», 1890, № 8, с. 120.

² «Русское обозрение», 1890, № 1, с. 120.

ступлением в труднейшей партии Юдифи (а московские зрители помнили блестящее исполнение этой роли М. Коровиной) Литвин покорила слушателей. На высокой, даже восторженной оценке этого исполнения сошлись почти все. Приведем только один отзыв: «Московскому оперному театру за последние годы удавалось находить более или менее подходящих певиц, Юневич и Коровину; Литвин заставила нас забыть о ее предшественницах. У Литвин все данные, чтобы выйти победительницей из труднейших испытаний,— ровный красивый, могучий голос, легко доходящий до высочайшего регистра, широкая фразировка, строгая музыкальность, безукоризненная интонация, наконец, величественная фигура и благородная пластика. Вспомнившая всех прежних исполнительниц Юдифи, начиная с Бианки, создавшей эту партию, можно смело утверждать, что Литвин лучше всех. Если правда, как утверждают, что в театре певица потребовалась только одна оркестровая репетиция для оперы, ей совершенно не известной, то нельзя не подивиться ее музыкальности. Успех Литвин был колоссальный и вполне заслуженный. В лице ее Москва и московская опера сделала неоценимое приобретение, так как исполнением Юдифи Литвин доказала, что она не только отличная артистка для иностранного репертуара, ею изученного за границей, но и прекрасная исполнительница национального искусства»¹. Литвин хотела остаться в России. Ее успех в Петербурге, где она выступила в 1891 году, едва ли не превзошел московский. Она должна была после Юдифи и Наташи разучить роль Войславы в намечавшейся постановке «Млады», но в ход был пущен механизм театральной интриги, и в результате договор на будущий год с ней не был подписан. Дирекция охотно приглашала иностранных гастролеров, совершенно чуждых русскому искусству, а когда получила возможность привлечь к постоянной работе выдающуюся русскую артистку, не сделала этого.

3

Для императорских театров 90-х годов характерно увлечение обстановочной стороной, которая по временам приобретала характер, близкий к феерии. Особенно ярко эта тенденция проявилась в спектаклях Большого театра благодаря главному машинисту и декоратору К. Вальцу. Он изучал технику «чистых перемен» и «превращений» в театрах Европы, следил за новинками и был весьма изобретателен по этой части. С помощью рабочих сцены и осветителей он воздвигал на сцене Большого театра волшебные замки, выращивал райские сады, строил дворцы. Казалось, его фантазии нет предела. Но Вальц, не ограничиваясь машинерией, нередко выступал как декоратор.

¹ «Новое время», 1890, № 5227.

Однако насколько он интересен в области театральной техники¹, настолько же слаб как живописец. Вальц подражал готовым образцам и, в частности, тем, которые создавались в мастерской Лютке-Майера. Это были стандартные дворцовые залы и пейзажи, обладавшие условной оперной красотой, но лишённые стиля и национального колорита. Вальц оказался запоздалым эпигоном Роллера. Недостаток оригинальности он, не считаясь с содержанием и характером музыки, возмещал пышностью обстановки. Особенно любил Вальц создавать декорации для волшебных опер и балетов. Но и здесь — шла ли речь о «Волшебной флейте» или «Снегурочке» — обнаружилось непонимание задачи. О декоративной и костюмной части постановки «Волшебной флейты» Кашкин писал: «Быстрая смена картин самого разнообразного содержания даёт повод к роскошной монтировке, чем наша сцена Большого театра воспользовалась в полной мере, пожалуй, даже слишком. В самом деле, постановка «Волшебной флейты» сделана так богато, как до сих пор не ставилась ни одна опера: костюмы роскошны и блестящи, но большей части недостаёт определённого характера, а иногда они совсем просто неверны... Многие декорации очень хороши, но и между ними есть не вполне удачные, например, павильон из роз. Вообще между музыкой, составляющей главную сущность «Волшебной флейты», и роскошью сценической постановки нет никакого соответствия... В полном противоречии с... основным характером музыки находится изысканная роскошь декораций и костюмов, существующая сама по себе, ничем не мотивированная и ничего определённого не выражающая. Эти декорации и костюмы превращают «Волшебную флейту» в феерию, где роскошь постановки находится на первом плане, а все остальное, в том числе и музыка, составляют второстепенное дополнение. Нам кажется, что все это могло быть иначе, быть может, менее богато, роскошно, но более характерно и выразительно»². Те же черты свойственны были и другим декорациям Вальца: терема, избы, палаты, как и пейзажи, были лишены национального колорита и поэтичности, свойственных живописным работам М. Бочарова и М. Шишкова или московского художника А. Гельцера. Ничего русского не было в декорациях и костюмах Вальца для «Снегурочки» Римского-Корсакова. В «Руслане и Людмиле» Глинки, в пещере Финна (декорации и бутафория Вальца) стоял глобус (эта нелепая «традиция» существовала с первой постановки в Петербурге). Но если это было хоть несколько извинительно в 1842, то вовсе непростительно в 1890 году. Критика не преминула на это указать. С. Глаголь (Голоушев) писал: «В пещере простого чухонца-кол-

¹ С. П. Давыдов привлёк Вальца к участию в подготовке спектаклей «Русских сезонов».

² «Русская мысль», 1889, № 1, с. 254.

дуна вдруг оказывается громаднейший географический глобус, да еще освещенный зачем-то изнутри синеньким огоньком. Оно, конечно, у колдуна все может случиться, но все-таки, согласитесь, читатель, дело происходит в древние времена, по крайней мере в IX веке... а глобус вошел в употребление только четыре века назад. Ведь после этого можно бы тут же поставить и электрическую машинку и телефон»¹. Этот анекдотический глобус вошел в литературу, его отметили в воспоминаниях Теляковский и Корвин.

Неизмеримо более даровитым и культурным художником был А. Гельцер, создавший ряд превосходных живописных декораций для драм, опер, балетов. Они отличались не только живописными достоинствами, поэтическим колоритом, но прежде всего отвечали стилю и характеру произведения. Гельцер, прежде чем приступить к созданию декораций, изучал исторические источники, живопись, памятники архитектуры. Он мастерски использовал свет. Многие декорации Гельцера, в частности созданные для «Спящей красавицы», успешно соревновались с декорациями петербургских художников и едва ли не превосходили их. Гельцер опирался на традицию, использовал достижения русской и мировой живописи. Однако он не был копистом, подражателем. Его творчество завершало предшествующий этап развития театральной живописи, как и творчество его петербургских коллег и учителей — Бочарова и Шишкова.

ГЛАВА II

В 1890 году впервые были исполнены «Князь Игорь» и «Пиковая дама». Не будет преувеличением сказать, что от этой даты ведет начало новая эра истории русской оперы и музыкального театра.

В замечательном письме к Л. И. Кармалиной (1 июня 1876 г.) Бородин охарактеризовал замысел «Князя Игоря» как осуществление заветной мечты создать русскую эпическую оперу². Композитор писал о том, что во взгляде на оперу он расходится с многими товарищами: «Меня тянет к пению, к кантатине, а не к речитативу, хотя, по отзывам знающих людей, я последним владею недурно. Кроме того, меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким. Самая манера третировать (трактовать.— А. Г.) оперный материал — другая. По-моему, в опере, как и в декорации, мелкие формы,

¹ «Артист», 1890, № 1, с. 155.

² В нашу задачу не входит изложение истории замысла сочинения оперы и причины временного отказа Бородина продолжать работу над ней. Вопрос этот достаточно изучен. Отсылаем к специальной литературе о композиторе и прежде всего к кн.: А. Сохор. А. П. Бородин. Л., 1965.

детали, мелочи не должны иметь места: все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко и по возможности практично в исполнении как в голосовом, так и в оркестровом. Голоса должны быть на первом плане, оркестр на втором. По направлению опера моя будет ближе к „Руслану“, чем к „Каменному гостю“¹. Это письмо с удивительной точностью характеризует принципы оперной эстетики Бородина. «Князь Игорь», посвященный памяти Глинки, последовательно развивает «русланистскую» традицию, которую товарищи Бородина, за исключением автора «Снегурочки» и «Сказания о граде Китеже», в большей степени декларировали.

«Князь Игорь» занимает исключительное место в русском искусстве как по величию основной концепции и ее эпическому претворению, так и ярчайшей контрастности двух противопоставленных в ней миров — русского и половецкого. Б. Асафьев определил идею «Князя Игоря» как национально-государственную, как утверждение тезиса строительства государственного, «обороны, и против стихии степи с ее кочевниками, против феодально-княжеской раздробленности и безначалия»². Конечно же, концепция Бородина безмерно шире и глубже. Ее первооснова — защита единства русской земли в борьбе с врагом. Бородин, создавая оперу, свободно переосмыслил и развил некоторые мотивы «Слова о полку Игореве» и, опираясь на летописи и другие памятники, ввел новые образы. В русской исторической и филологической науке давно укрепилось представление о том, что автор «Слова» видел источник страданий Руси в отсутствии единства и расприх князей, что облегчало половцам и другим кочевым племенам их набеги. Бородин не знал замечания К. Маркса. «Смысл поэмы — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов»³, но сходно понимал патристическую идею великого произведения. Фигуру Владимира Галицкого композитор противопоставил основным героям оперы — патриотам, защитникам родины. Этот образ — ярчайшее художественное обобщение тех сил, которые противостояли единству. Определяющим мотивом поведения русских персонажей оперы является их отношение к высшему нравственному долгу — защите отчизны. Здесь водораздел между Игорем, Ярославной, дружиной, народом, боярами, с одной стороны, и князем Галицким и его приспешниками — с другой. Княжич Владимир не выдерживает нравственного испытания, и любовь к дочери вражеского племени оказывается сильнее любви к отчизне.

Музыкальная драматургия оперы зиждется на контрастном противопоставлении двух миров — русского и половецкого, двух национальных стихий, двух во всем противоположных представ-

¹ А. Бородин. Письма, вып. 2. М., 1930, с. 109.

² Б. Асафьев. Избр. труды, т. 3. М., 1954, с. 255.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I. М., 1957, с. 532.

лений о жизни. Для русских героев — Игоря, Ярославны, народа — смысл бытия в защите отчизны и мирном труде; для диких кочевников, не знающих родины, это — жажда разрушения, насилия, чувственных радостей. Бородин, сохраняя высшую степень объективности, отнюдь не принижает половцев. В центре оперы — образы Игоря, доблестного защитника родной земли, и его подруги Ярославны. Композитор сохранил верность представлению об идеальном князе — правителе и защитнике русской земли, которое характерно для автора «Слова». Избегая модернизации, он в то же время наделил героя теми духовными качествами, которые, не нарушая историзма, придали ему общенациональный, типологический характер. Игорь в опере не только князь и военачальник, но прежде всего человек высокого духовного строя. Эпосу обычно чужда детализация, дробность психологического анализа. Он тяготеет к монументальным, обобщенным формам. Это характерно и для Игоря. Важная для автора «Слова» мысль о княжеском достоинстве выражена в опере дважды — перед роковым походом на половцев («Испить шело-мом Дону») и в плену, когда Игорь с негодованием отвергает постыдное, как ему кажется, предложение Овлура бежать. Но все же главное в бородинском Игоре не это. Он мучительно сознает вину перед отчизной, тяжесть поражения; им владеет не рефлексия, а чувство патриота, для которого нет высшего долга, нежели служение отчизне. Образ Ярославны — один из самых поэтических и пленительных в русской и мировой опере. Ярославна — человек благородной души, чистого сердца, открытого для всех, кто ищет ее помощи, нетерпимого к неправде, пламенная патриотка, любящая жена, умная правительница, верная помощница и опора мужа. Их образы, мысли и чувства неразсторжимы. Бородин символизирует гармонию их душ, проводя одну и ту же тему в монологе Игоря, вспоминающего о голубке-ладе, и в плаче Ярославны, тоскующей по Игорю. Скорбь Ярославны о бедствиях отчизны столь же глубока, как и скорбь народа. Очень важно интонационное родство хора поселян и фразы Ярославны «Как уныло все кругом». Бородин рисует обоих героев в слиянии с народом. Но мощные хоровые сцены «Князя Игоря» не столько фон, на котором выступают персонажи, сколько базис музыкального действия. Композитор мастерски чередует в прологе массовые и индивидуальные сцены. Здесь личное неотделимо от общего. Прощание Игоря с Ярославной — это вместе с тем прощание русских воинов с их ладами. Создавая могучую фреску (пролог), Бородин не боится нарушить ее величавый характер, введя фигуры Скулы и Ерошки. Трусы и пропойцы, они выполняют по отношению к народной массе и воинам Игоря ту же роль, что Галлицкий по отношению к Игорю и Ярославне. Их чужеродность общему торжественному настроению выражена музыкально: отрывистые фразы речитативного склада противоположны широкой распевности.

Неоднократно указывалось, что 2-я картина оперы строится как контрастная параллель прологу. Там народ поет славу воинам, отправляющимся в поход, здесь хмельная челядь славит Галицкого; там величавые интонации Игоря, здесь разгульная княжая песнь пропойц; там величавый обряд прощания с женами, здесь издевка над обесчещенной девушкой и ее подругами. И закономерно: трусы Скула и Ерошка, бежавшие из рядов воинов, оказываются первыми в гульбе и глумлении. От пьяного разгула действие возвращается к светлым образам (терем Ярославны). Эта картина связывает тему похода Игоря, борьбу с половцами и столкновение Ярославны с Галицким. Мощный финал переключает действие в трагедийный план. Первая, русская часть оперы завершается известием о поражении и пленении Игоря и грозным набатом, возвещающим нападение врага. Действие переносится в половецкий стан. Бородин начинает его не воинственным маршем (он прозвучит в следующем действии), а исполненной неги и томления песней половецкини, которую подхватывает хор, песней, которая как бы раскрывает мысли и чувства молчащей Кончаковны. Здесь, кажется, нет иных помыслов и стремлений, кроме тоски по милому. Песню половецкини можно назвать диалогом девушки с подругами, голоса которых сначала звучат как отголосок, потом как ответ. То, что не высказано в песне, получает выражение в пляске, как бы позволяющей страсти излиться. Вслед за внеличной песней звучит полная истомы и страстности каватина Кончаковны. Это гимн любви, ожидание милого, призыв к нему. Фиоритур, возникающие в каватине, как и в песне девушек, — не орнамент, введенный для восточного колорита, не любование красотой природы, а «опевание» ее. Любовь Кончаковны несходна с любовью Ярославны, так же как разительно противоположны их характеры. Для Кончаковны не существует ничего, кроме Владимира. Любовь Ярославны выше, потому что она одухотворена нераздельностью чувства к мужу и отчизне. Кончаковна готова во имя любви изменить половцам, стать рабой княжича. Вместе с тем любовь к Владимиру пробуждает в ее сердце сострадание: пленительны ее интонации, обращенные к девушкам с просьбой напоить пленников.

Мир половец — не только стихия неги и страсти. И об этом говорит хор дозора — угловатый и характерно-зловещий. Он как бы приоткрывает иные стороны натуры половец. Вслед за хором следует ариозо Владимира, полное истомы, ожидания встречи с любимой. Оно лишено национальной окрашенности, да едва ли это и было бы уместно в данной ситуации. Бородин написал мелодичную, общевропейского характера (близкую к французской лирической опере) арию. Интонации Владимира еще свободны от восточной орнаментики, но томные издохи мелодии и как бы намек на фиоритуру указывают на природу этой, в известном смысле заданной обезличенности. Владимир — па-

тура пассивная. И не случайно в страстном дуэте с Кончаковной главенствует она; он лишь вторит ей, покоренный чужой волей. Песня половчанки, каватина Кончаковны, каватина Владимира образуют единую цепь музыкального действия, кульминацией которого является любовный дуэт. Через эти сцены проходит поэтический образ ночи, покровительницы любви. Драматическим контрастом стихии любовного томления является монолог Игоря, исполненный глубокого страдания, сознания вины перед отчизной. Здесь также мелькает образ ночи, но ночи, не приносящей отрады и забвения, а обостряющей душевную муку. Эпический герой в этом монологе раскрывается как драматический. Сцена с Овлуром и отказ князя от бегства завершают первую часть акта.

Многие современники упрекали автора за то, что в опере по соседству расположены три арии — Владимира, Игоря и Кончака. Между тем сопоставительный контраст — сознательно и последовательно проведенный принцип драматургии Бородина. Любая из арий — не только выражение душевного состояния героя в данный момент, но обобщенный портрет. Таковы в разной степени все ариозные моменты оперы. Арии Игоря и Кончака выполняют задачу поляризации двух антагонистических характеров и — шире того — мировосприятий русского и половца. Хан великодушен и свиреп, благороден и жесток, он уважает и любит русского князя, стремится завоевать его дружбу. Но это тщетная попытка: иных отношений, кроме вражды, между ними быть не может. Кульминация II действия — пляски. Здесь воплощено двуединство половецкого стана: нега, истома, завораживающая, подневольная стихия (песня чаг) и воинственная, дикая, иступленная. III действие раскрывает образ половецкого стана как стихию разрушения, упоения жестокостью. Если в предшествующем действии половецкий стан предстал в дымке поэзии, красоты, а тема войны проходила как аккомпанирующая, то здесь поэтический покров сорван. Развитие музыкальных образов контрастно предшествующему. Там любовное томление и нега, здесь жестокость; там сострадание к пленникам, здесь насилие и свирепое торжество хищников, терзающих добычу. Там Кончак предлагал Игорю выбрать любую из прекрасных пленниц, здесь истинный смысл его предложения раскрывается в приказе привести в шатер красивейших русских пленниц. И становится понятным, почему, не вынеся мук соотечественников, Игорь решает бежать из плена. Только в единстве II и III актов возникает целостный образ половецкого лагеря. В последнем акте возвращение Игоря из плена предвещает новый поход на врага.

Бородин скончался, не успев закончить оперу. Ее завершили Римский-Корсаков и Глазунов; в 1888 году партитура, клавираусцуг и голоса были изданы М. П. Беляевым. Для того чтобы добиться постановки оперы Бородина, друзьям композитора пришлось преодолеть немало препятствий. Римский-Корсаков в «Ле-

тописи» указал, что «в течение сезона 1888/89 года дирекция императорских театров начала водить нас за нос с постановкой «Князя Игоря». Водила она нас за нос и в следующий сезон, все почему-то откладывая его постановку»¹. В проволочке, помимо нерасположения Всеволожского и Направника к творчеству кучкистов, немалую роль сыграло вмешательство Александра III. Весь музыкальный материал был передан Римским-Корсаковым в контору императорских театров в марте 1888 года, и вскоре хор приступил к разучиванию партий. Но репетиции были прерваны, так как Александр III, рассматривая намеченный на сезон 1888/89 года репертуар, вычеркнув «Бориса Годунова», поставил вопросительный знак против «Князя Игоря». Тогда в борьбу за «Князя Игоря» вступил Беляев. В деле о постановке «Князя Игоря» имеется записка о намерении издателя поднести царю печатную партитуру оперы² и одновременно разъяснить значение произведения: «Опера «Князь Игорь», сочиненная на сюжет, заимствованный из знаменитого древнерусского стихотворения «Слово о полку Игореве», оставалась недоконченной за смертью автора ее, профессора императорской Медицинской академии и композитора, действительного статского советника А. П. Бородин. Докопчена же она и инструментована впоследствии товарищами и друзьями покойного — Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым. Но так как еще при жизни автора многие части оперы этой, исполненные в концертах, имели громадный успех как в России, так и за границей и доставили автору репутацию необыкновенно крупного таланта, достойного наследника и продолжателя Глинки, то потомственный почетный гражданин М. П. Беляев, приобретя право на издание этой оперы в свою собственность еще от самого автора, решился издать ее в достойном ее виде, подобно «Руслану и Людмиле» Глинки. В настоящее время это издание закончено в полной партитуре для голосов и большого оркестра. А так как можно предвидеть постановку этого крупного музыкального создания не только на русской сцене, но и на многих иностранных, то изготовлен был и перевод текста оперы на французском и немецком языках. Считая, что опера «Князь Игорь» принадлежит к числу тех созданий искусства, которые приносят великую честь нашему отечеству, издатель желал бы иметь счастье лично поднести его величеству государю императору экземпляр полной партитуры этой оперы»³.

Конечно, Беляевым руководили отнюдь не «верноподданические чувства», а трезвый расчет. Справка подчеркивала солидное общественное положение покойного композитора (действительный статский советник, профессор Медико-хирургической академии) и достоинства произведения (сопоставление с Глинкой),

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 169.

² Для этого нужно было получить согласие Александра III.

- ЦГИА, ф. 497, оп. 18, д. 616, л. 6 и об.

упоминание о возможности постановки оперы на заграничных сценах. Отказаться принять в подарок партитуру оперы, написанной на сюжет «Слова о полку Игореве», Александр III не мог, а приняв ее, терял возможность противиться постановке. Именно этого и добивался Беляев. Расчет его оказался верным. К тому же возрастающий успех исполнения отдельных номеров оперы в симфонических концертах (Петербург, Париж) должен был сломить сопротивление дирекции. О проволочках с постановкой оперы Бородина, о сильной оппозиции со стороны Направника и Всеволожского писали газеты. Далее оттягивать было уже невозможно. Тогда Направник отказался дирижировать «Князем Игорем». Принято объяснять его решение тем, что он был занят разучиванием «Пиковой дамы». Аргумент этот несостоятелен. Постановка «Князя Игоря» намечалась на сезон 1889/90 года, и именно тогда Направник уклонился от чести дирижировать «Князем Игорем» (Римский-Корсаков). Кондратьев писал: «Так как в прошлом сезоне опера была назначена к постановке одновременно с оперой «Горюша», то для ускорения Направнику была поручена «Горюша» и Кучере — опера «Игорь»; так за Кучерой и осталась эта опера»¹. Первое представление «Горюши» состоялось 21 ноября 1889 года. Опера быстро сошла со сцены. У Направника была полная возможность подготовить «Князя Игоря», но он предпочел заняться «Африканкой» Мейербера (премьера 30 янв. 1890 г.). Значит, причина заключалась не в занятости, а в неприятии произведения Бородина и представляемого им направления. Так было и с «Хованщиной», и некоторыми произведениями Римского-Корсакова. Направник писал о Бородине, отдавая должное его могучему таланту, что «он... музыкальной науки не признавал, ею не занимался... Его оперу «Князь Игорь» пришлось по наброскам докончить и приводить в порядок друзьям...»².

К. А. Кучера был даровитым, добросовестным музыкантом, с которым Римскому-Корсакову и Глазунову было легче сговориться, чем с Направником. Оба композитора присутствовали на всех оркестровых репетициях, участвовали в обсуждении декораций, а Римский-Корсаков даже давал указания балетмейстеру Л. Иванову. Немалую роль в подготовке спектакля сыграл и В. Стасов. В 1888 году, когда постановка «Князя Игоря» была намечена, он обратился с письмом к военному губернатору Сыр-Дарьинской области Н. И. Гродекову, знатоку истории и быта Средней Азии, и получил не только обстоятельный ответ, но и замечательную этнографическую коллекцию. Стасов писал Гродекову: «Я был истинно поражен Вашею посылкою туркменских костюмов, женских серебряных украшений и оружия. Я никогда

¹ «Музыкальное наследство», т. III. М., 1970, с. 347.

² Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959, с. 57.

не ожидал ничего подобного! Для моей цели — возможности постановки древних половцев на сцене — было уже вполне достаточно тех обстоятельных, точных и превосходных ответов, какие Вы мне прислали вследствие моих запросов. Но вдруг целая масса самих предметов!! Вот-то неожиданность, вот-то восторг! И чтоб достойным образом чествовать Ваш великолепный поступок, я решил передать Вашу коллекцию целиком в одно из государственных наших хранилищ... Академия наук с великою благодарностью приняла Ваше приношение, поместила Вашу коллекцию в нарочно устроенных для нее шкапах (с Вашим именем)... и об этом приношении уже сообщена в «Правительственном вестнике» особая статья»¹.

При создании декораций и костюмов немалую пользу принесли и рукописные материалы, присланные Гродековым. Художник Е. П. Пономарев писал Стасову (13 марта 1889 г.): «С глубокой благодарностью возвращаю Вам рукопись о туркменских костюмах, из которых себе сделал выписки. Чрезвычайно обрадован тем «инстинктом», который заставил меня положить на рисунки именно те краски, которые оказались наиболее характерными для «половецких» костюмов»². Помимо присланной Гродековым коллекции костюмов, оружия и утвари, художники использовали другой ценный источник — 6-томный альбом, хранившийся в Публичной библиотеке, в отделе, которым заведовал Стасов, и содержащий этнографические и археологические материалы Туркестанского края. Они внимательно изучали и картины В. Верещагина, в частности «Киргизские кибитки на реке Чу», «Киргиз — охотник с соколом», «Двери Тамерлана» (фигуры воинов в полном вооружении и др. Эти картины, помимо живописных достоинств, обладают высокой этнографической достоверностью.

Роль Стасова в подготовке декорационной и костюмной части спектакля была столь же значительна, как и роль Римского-Корсакова в наблюдении за музыкальной стороной. В одном из писем к брату Дмитрию критик привел следующий рассказ Глазунова: «Римский-Корсаков на днях попал тоже на *репетицию декораций*, и все-все, кто там ни был, и директор и прочая крупная и малая мелюзга были в беспредельном восхищении, так все красиво, ново и эффектно. Особливо нахваливали все *половецкий лагерь*. «Кто это у них там выдумал, — спрашивали и Римский-Корсаков и Глазунов, — какие-то *ворота* перед лагерем, и около частокола у этого забора — телеги и кибитки?» Я должен был объяснить, что выдумка была не чья, как *моя*, и что на этот эффект я сильно надеялся. Еще в третьем году, зимой с 1889 на 1890 год меня много допрашивал и просил у меня помощи Бочаров-декоратор (очень талантливый, приятель Гартмана), и я вздумал посоветовать ему соорудить перед лагерем именно *ворота*, на

¹ В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. I. М., 1962, с. 281. Коллекция Гродекова в наст. вр. в собрании Этнографического музея.

² «Музыкальное наследство», т. III, с. 286.

основании всех военных привычек и того, что я видел на всемирных выставках, как бывают огорожены и с воротами деревушки японские, китайские, индейские и всякие дикарские. Лагерь ведь тоже *деревушка*, особенно у восточников! Бочаров был тогда в восторге от моего предложения и скоро потом позвал меня в мастерскую, где показывал большую *макетку* декорации этой. Я брал с собой туда Ронета, тот тоже меня одобрил и хвалил за *ворота* с тыном и кибитками вокруг»¹. Стасов обращал внимание преимущественно на этнографическую достоверность изображения половецкого лагеря. Однако, как увидим далее, в спектакле оказались и промахи. Беда заключалась в том, что декораторы, художники по костюмам, бутафоры и реквизиторы работали раздельно, не подчиняясь указаниям режиссера. Постановщик не вмешался в деятельность технических отделов. Отсюда частные недостатки тщательно подготовленного спектакля.

Сценическое решение принадлежало И. И. Палечку. Это была одна из наиболее удачных и талантливых его режиссерских работ. Задача реконструкции спектакля затрудняется относительной бедностью материала. К счастью, для восстановления облика постановки «Князя Игоря» мы располагаем важными данными, которые доселе не привлекались исследователями². Это — подробная запись мизансцен первой постановки «Князя Игоря», сделанная Палечком; записи и чертежи выполнены с обычной для него тщательностью. Они дают в совокупности полную картину постановки, так как содержат развернутые указания на сценическое поведение исполнителей. Это и режиссерский план, и запись, сделанная после спектакля. Чертежи и текст (описание мизансцен) зафиксированы на листах, вклеенных в клави́р³. Перед каждой картиной дается чертеж, указывающий расположение декораций. Стрелками (для каждой группы персонажей и хора они имеют особый характер) показаны передвижения действующих лиц и массы, с указанием, на какой такт музыки они приходятся. Кроме чертежей листы содержат многочисленные пояснения.

В массовых сценах пролога было занято большое число участников. Они разделялись на группы: 12 бояр, 12 стариков, 40 мужчин, 64 женщины (народ), 10 князей (участники похода) — их изображали «балетные мужчины», то есть танцоры; 50 воинов Игоря (статисты — солдаты), 10 конных статистов (свита князя),

¹ В. Стасов. Письма к родным, т. 2. М., 1956, с. 290—291.

² Сценической истории «Князя Игоря» (1-й пост.) посвящено исследование В. Киселева («Музыкальное наследство», т. III). Однако автору остались неизвестными обнаруженные нами рукописные источники.

³ Клави́р «Князя Игоря» с режиссерской разработкой Палечека, подаренный им Римскому-Корсакову, находится в библиотеке Института театра, музыки и кинематографии (шифр кл. 583). Все цитаты взяты из этого экз.

знаменосец (его роль исполнял бутафор), 10 боярынь и боярышень («вольнонасмные девицы») — свита Ярославны, жены князей и Старец (так как священнослужители не могли появляться на сцене, то обычно их функцию выполнял некий Старец или Отшельник). Всего в прологе насчитывалось (без солистов) 180 человек. Участие такой массы требовало соответствующего расположения декораций; в глубине сцены — завеса или горизонт, и перед ней для маскировки — бережок. Справа¹, в глубине, — кусты, собор, паперть которого повернута к зрителям на 4-м и 5-м планах, на 3-м — звонница; слева симметрично — дерево и кусты, ворота и частокол; 2-й и 3-й планы заняты княжескими палатами. В глубине сцены — конные воины; часть ратников и знаменосец расположились перед папертью собора, другой отряд (в нем Скула и Ерошка) — перед звонницей. Симметрично этим двум группам ратники размещались и слева. Князья, народ, старики — в центре сцены и близ княжеских палат. Под звуки приветственного хора «Солнцу Красному слава, слава в небе у нас», Игорь, княжич и Владимир Ярославич выходят из собора и останавливаются на авансцене, хор позади. Палечек указывает, что отдельные фразы хора, в частности «разбей врагов», исполняются сурово и энергично. При словах: «Князья, пора нам выступать» — Игорь поворачивается лицом к воинам. «Все намереваются его сопровождать... по, при фермате, в изумлении останавливаются, завидя солнечное затмение; при второй фермате народ, пораженный увеличивающейся темнотой, указывает на небо и подается в глубину. Темнота наступает при словах: «Что это значит?» Мрак сгущается. Усиливается волнение народа. Он обращается (к Игорю) с выражением страха. «Народ в ужасе» (когда в небе загораются звезды), при словах: «Ох, не ходить бы в поход» — бросается на авансцену к Игорю, а затем в тяжелом раздумье расходится по сцене». По мере того как мрак рассеивается, «народ успокаивается». Князь Игорь отходит осматривать рать, князья и старики сопровождают его, народ, следуя за ними, поворачивается спиной к публике. Так Палечек подготавливает возможность бегства Скулы и Ерошки. «Они выступают незаметно из рядов на авансцену, скинув доспехи возле княжого дома, крадучись, убегают».

Сцена прощания. «Две девушки из хора идут за княгиней». Затем с крыльца спускаются боярыни; при последних тактах перед аллегро ажитато Ярослава, быстро сойдя по ступеням, «бросается к Игорю». Во время прощания Игоря с Ярославной четверо бояр и женщины как бы дублируют движения князя и княгини; Игорь, не выпуская жену из объятий, поворачивает голову в сторону Владимира Галицкого (он стоит рядом. — А. Г.) со словами: «Тебе, как брату». После ухода женщин следует сцена благословения Старцем князя и дружины. Все опускаются

¹ Все указания здесь и далее — от сцены.

на колени. Игорь и его сын направляются в глубину сцены, чтобы сесть на коней (за кулисами). Выступление в поход идет в следующей последовательности: сначала 10 воинов и знаменосец, 4 всадника по 2 в ряд, ратники у собора, Игорь и Владимир верхом, за ними остальные всадники, пешие воины, расположенные слева. Движение начинается из глубины к 1-й левой кулисе (авансцена), где скрываются и остальные ратники. Народ и бояре остаются на месте. В стороне от толпы, справа на 1-м плане — Владимир Галицкий.

Княжой двор. Слева на 3-м и 2-м плане «дворец» — палаты Владимира Галицкого с крыльцом. Слева, в глубине, хозяйственные строения, вышка и ограда. На переднем плане стол, скамья и 6 табуретов. Здесь бражничают 13 приятелей Владимира Галицкого; Скула и Ерошка, окруженные толпой в центре сцены, танцуют их песней. Палечек подробно разработал мизансцены. Укажем некоторые из них. Скула и Ерошка, бражники за столом, полуобернувшись к терему, ожидают появления князя. Но толпа наслаждается пением Скулы и Ерошки и приплясывает вместе с ними. Гудочки разыгрывают «издевательскую песню», один изображает «красную девицу», другой — князя. В финале оба становятся на колени перед невидимым князем. При словах хора: «Князя в песнях величали» Владимир появляется на верхней ступени. Толпа радостно его приветствует, он небрежно благодарит и, спустившись с крыльца, направляется к столу, где его с нетерпением ожидают бражники. Владимир «берет со стола кубок», пьет, затем «ухарски ударяет по столу», «быстро опускается на табурет». Песню он начинает сидя и поднимается, восклицая: «Пей, пей!» — затем идет на авансцену, держась правой стороны. Характерно замечание Палечека: фразы «Ночью в терем бы сгоняли» и «кабы мне да эту долю» — «поет как будто про себя». Сокровенные мечты — эротические и политические — Владимир сначала выражает вполголоса. Однако сказывается выпитое вино. Приближенные окружают его, он обращается к ним: «Эх, лишь только б мне покняжить». Песню Галицкого Палечек трактовал не только как выражение тайных мыслей, но и как открытое обращение к приверженцам. Отсюда реакция массы на каждую новую фразу князя. Галицкий снова у стола, осушает кубок. Народ славит Галицкого. Бояре (бражники) окружают князя, задавая тревожный вопрос: «А княгиня?» Галицкий презрительно и грубо переспрашивает: «Сестра-то?» — и, резко взмахнув рукой: «В монастырь ее!». Затем делает несколько шагов по направлению к терему, приглашая собутыльников (как он ни пьян, но понимает, что обсудить план действий о свержении Ярославны лучше подальше от толпы). В это время «девушки несмело выглядывают из-за терема, а затем, видя, что князь направляется к крыльцу, кидаются вперед и, таким образом загораживая ему дорогу, занимают всю правую часть сцены, а народ левую». Палечек подчеркивает вызывающе-грубое поведение пьяниц. Смех

толпы нарастает по мере того, как усиливаются мольбы девушек. Владимир Галицкий расталкивает плачущих и, грозно крикнув: «Вон!» — уходит. Толпа хохотом провожает убегающих и плачущих девушек. Скула и Ерошка передразнивают просительниц и собираются уйти с толпой, но останавливаются, увидев выкатываемые бочки. Слуги Галицкого ставят одну на переднем плане (слева), и она попадает в ведение Ерошки, другую — правее, ближе к центру; возле нее устранивается Скула. Народ группируется вокруг них.

Постановка 2-й картины вызвала упреки консервативной печати. Палечка и исполнителей укоряли в чрезмерном и «грубом реализме». Особенности придики рецензентов вызвало то, что толпа, Скула и Ерошка постепенно хмелели. Некоторые из пропойц падали наземь. Только Скула и Ерошка, пошатываясь, брели по сцене, пока и они не сваливались. Палечек вынужден был после первого представления «смягчить» резкость красок. Поэтому понятным становится его указание: «Скула, Ерошка и все участвующие в этой сцене должны быть очень осторожны и не утрировать пьянства, чтобы сцена не получила безобразного оттенка; подходя время от времени к бочкам за вином, все должны изображать лишь веселое настроение, приплясывая во время пения, и только к концу... некоторые могут пошатываться и не совсем твердо стоять на ногах». Скула и Ерошка в трактовке режиссера и исполнителей — Стравинского и Угриновича — отнюдь не безобидные и веселые забулдыги. Это верные холопы Галицкого, своеобразные «агитаторы». Палечек указывает, что они неспроста задают толпе провокационный вопрос: «А княгиня?» Переходя от группы к группе, гудочники что-то шепчут на ухо бродягам, а затем угощают их вином. Скула и Ерошка, услышав возглас пропойц: «Да вот кому бы княжить на Путивле», одобрительно ухмыляются и переглядываются. Сцена разгула, таким образом, превратилась в подстрекательство к мятежу против Ярославны. После того как пьяная ватага удаляется, Скула на радостях пытается нацедить ковш вина, но бочонок пуст. Пуст и бочонок Ерошки. Скула указывает на ковш, Ерошка тупо таращит глаза.

Терем Ярославны. В глубине — завеса, горка с посудой, справа — транспарантные окна (в них в финале должно быть видно зарево). Справа впереди — стол, кресла, табуреты. По стенам лавки. Вход в терем из арки на 4-м плане. Стасов указывал, что сцена слишком пуста, в ней нет многих необходимых предметов — печи, пялец и пр. Грустная Ярославна сидит у стола в кресле. Палечек подробно описывает выход девушек, их поведение. Они бросаются к княгине, окружают ее. Одни настойчивы, другие робки. Примечательно указание Палечка: «Переход следует сделать натурально, не всей гурьбой; каждая из девушек, стараясь быть ближе к княгине, ищет, как бы к ней пробраться. Княгиня переходит от одной группы к другой. Переход альтам

очень удобен, так как они в это время не поют, а *сопрано*, которым приходится петь трудную вещь в ритмическом отношении, делают гораздо меньше движений». Иначе говоря, когда альты поют, сопрано подходят к княгине; вступают *сопрано* — и начинается переход альтов. После того как княгиня отпускает девушек и они направляются к выходу, в арке появляется Галицкий. Девушки испуганно жмутся друг к другу. Князь преграждает им дорогу, делает шаг вперед по направлению к Ярославне, восклицая: «Гони их всех вон!» — и открывает тем самым выход. Девушки убегают. Палецек фиксирует оттенки поведения Галицкого: «развязно», «с насмешкой», «с преувеличенной иронией», «с оттенком угрозы». Владимир наступает на Ярославну. Она сначала уклоняется и отходит, затем, быстро повернувшись к нему, останавливается при словах: «Ты смеешь мне грозить!» Галицкий меняет тон, пытается обнять ее. Ярославна отступает. После сцены с княгиней, Галицкий, насмешливо бросив: «Заберу себе другую», поспешно уходит. Глубоко взволнованная столкновением, Ярославна опирается на стол. Бояре, входя в терем, кланяются сначала в красный угол, где должны находиться иконы, потом княгине. Те из бояр, у кого есть оружие, кладут его на лавки. С глубоким волнением выслушивает Ярославна роковую весть. Палецек отбросил ремарку автора «падает без чувств», заменив ее другой: «Ярославна в отчаянии падает в кресло, облокачивается на стол, закрывает лицо руками, горько рыдает, опускает руки, поднимает взор на бояр, как бы желая проверить, правда ли то, что ей рассказали. Группы бояр разбросаны по всей сцене, Ярославна у стола. Раздается набат». *Примечание Палеческа гласит: «Женский хор должен быть в сборе за 1-й кулисой слева». Вторая половина мужского хора (народ) ждет выхода слева и справа. При звуках набата транспарантные окна освещаются заревом. За сценой слышен женский хор, народ вбегает со всех сторон, бояре хватают оружие, одни поспешно уходят, другие успокаивают толпу.*

Во II, едва ли не самом массовом действии оперы участвовало свыше 200 человек, в том числе 64 половецких воина, девушки и женщины, 28 пленных, более 60 танцовщиц, танцоров и воспитанников Театрального училища, 8 бутафоров — слуги Кончака. Расположение декораций сохраняет симметрию. Слева, выступая из кулис, на 2-м плане — шатер Кончаковны, за ним, на следующих планах, — шатры других половчанок. Справа соответственно — шатры пленников, на 2-м плане — Игоря, на 3-м — Владимира. Перед шатром Кончаковны разостланы ковры, на них подушки, табуреты и ложе Кончаковны («кушетка»). Ремарка Палечека: «до открытия занавеса хор половецких девушек должен быть живописно сгруппирован... некоторые лежат на ковре, другие сидят на табуретах и подушках. У некоторых половчанок... музыкальные инструменты (тамбурины, лютни и т. п.). Балетные девушки сидят в красных позах в глубине сцены. Конча-

ковна, опираясь на левую руку, лежит на кушетке, около нее девушка (солистка). Вечер». Центр сцены предназначен для плясок. Во время каватины Кончаковны половецкие девушки расходятся, образуя «красивые группы». При появлении (из-за кулисы справа) пленников сопровождающая их стража остается в глубине сцены, а девушки по приказанию Кончаковны выносят из шатров кумыс. Пленники уходят направо, минуя шатер Игоря. Кончаковна и девушки уходят. Стража остается на месте в центре сцены, затем присоединяется к выходящему справа из 4-й кулисы дозору. Хор начинает за сценой, постепенно приближаясь. 4 воина стражи скрываются в 4-й кулисе слева. Дозорные выходят с длинными копьями в руках и направляются к авансцене. Не доходя до 1-й кулисы, хор разделяется на две группы — тенора уходят в 1-ю кулису справа, оглябая шатер Игоря, басы поворачивают налево и уходят в 3-ю кулису, за шатер Кончаковны. Звуки хора замирают. Сцена пуста. Ночь. Владимир Игоревич выходит из шатра, делает несколько шагов налево в глубину и останавливается посредине сцены. Палец указывает не только движения, но и оттенки чувств героя: «любуюсь ночью» («Теплая южная ночь»), «с увлечением, лицом к публике» («Ждешь ли ты меня, моя милая»). «Смотрит на шатер. Переходит направо, оглядываясь и проверяя, не следит ли кто-нибудь». Любопытен смысл этих нехитрых замечаний: каватина обращена к незримому объекту. При первых тактах аллегро ажитато Кончаковна раскрывает полог шатра, оглядывается и поспешно выходит, всматривается в темноту, замечает Владимира. Оба оглядываются и затем бросаются друг другу в объятия. При фермате Кончаковна поднимает на Владимира глаза и, ласкаясь, начинает: «Ты ли, Владимир мой». Княжич ведет ее направо, усаживает на табурет и опускается на колени у ее ног. Здесь разворачивается заключительная часть дуэта. Во время постлюдии Владимир поднимает Кончаковну и прижимает к груди. Вопрос Кончаковны и ответ Владимира о согласии Игоря на свадьбу купюрованы, и от дуэта после оркестрового эпизода следовал переход к словам: «Уйди, сюда идут». Кончаковна пытается удержать княжича, он освобождается из ее объятий и поспешно скрывается. Уходит и Кончаковна.

К сожалению, ремарки режиссера, относящиеся к арии Игоря, очень скупы. Игорь выходит на авансцену, «понутив голову». Фразу «Ты одна, голубка-лада» он произносит «нежно»; «Ужели день за днем» — «впадая в мрачное настроение»; «влачить в плену бесплодно» — «совершенно убитым голосом»; заключительное «Ни сна, ни отдыха» — «с отчаянием»; последнюю фразу «Ох, тяжело» и т. д. — «с мучительной тоской, прерывающимся от слез голосом». Игорь бессильно опускается на камни у шатра, склоняет голову на руку. Овчур выходит из 1-й кулисы слева, оглядывается по сторонам и приближается к князю. Первые слова он произносит «таинственно, несмело». Игорь поднимает го-

лову, но остается неподвижным, а при словах: «Мне, князю, бежать?» — вскакивает и делает несколько порывистых шагов, жестом останавливает Овлура. Фразу «Овлур, быть может, прав» произносит про себя. Затем, как бы в раздумье, подходя к Овлуру: «Бежать нам разве можно?» После ухода половчанина Игорь остается неподвижным, глядя ему вслед. Кончак возвращается с охоты из 5-й кулисы справа с 6-ю приближенными, остающимися в глубине сцены. Хан быстро направляется к Игорю; во время арии стоит рядом с князем. Режиссерский экземпляр не содержит указаний на изменение мизансцен. Приказ Кончака: «Гей, илеиниц привести сюда!» обращен к свите, стоящей в глубине. Игорь делает несколько шагов налево. Он по-прежнему в глубоком раздумье. Хан предлагает князю сесть на один из табуретов. Оба оказываются на том месте, где в начале действия находилась Кончаковна с девушками. «Из глубины, с левой стороны, выходят невольницы и невольники и остаются на середине сцены, ожидая начала и очереди танцев». Впереди 10 танцовщиц, позади 12 танцоров. Женский хор выходит из шатров слева и группируется там же, некоторые на табуретах, другие лежа у их ног, третьи стоя. Хор располагается позади Игоря и Кончака. Мужской хор выходит из глубины сцены справа и занимает правую сторону вдоль кулис (русских шатров). «Все находящиеся на сцене должны принимать живое участие в пляске, следить за характером танцев и сообразно им выражать свое увлечение жестами. В конце акта, когда танцы доходят по своей живости почти до экстаза, этот экстаз должен отражаться и на хорах».

Половецкие пляски ставил балетмейстер Л. Иванов; Палечек в них не вмешивался; естественно, режиссерский экземпляр не содержит указаний о характере танцев. Мало конкретных данных содержат и рецензии. Перед балетмейстером стояла исключительно сложная задача. Половецкие пляски — не балетный дивертисмент, а органическая часть, кульминация действия. В них раскрывается мир половцев, стихия неги, страсти, пламенного, неукротимого порыва. Танцы нельзя было решать привычными для передачи балетного востока приемами. В какой мере это удалось Иванову? Кондратьев писал: «Танцы прекрасные... Музыка, постановка, костюмы, исполнение — все вместе прекрасно во всех отношениях настолько, что не уступает производимым впечатлением — впечатлению „Спящей красавицы“»¹. Высоко оценил постановку танцев и рецензент журнала «Артист»: «Танцы поставлены очень эффектно и талантливо. Здесь музыка соединилась с достойным ее спектаклем»². Приведем еще несколько отзывов: «Танцы в конце II действия не лишены картинности и оживления, до некоторой степени соответствующих музыке Бородина»³.

¹ Музыкальное наследство, т. 3, с. 347.

² «Артист», 1890, № 11, с. 182.

³ «Неделя», 1890, № 43.

В отличие от рецензентов, смешивавших впечатление от музыки и от постановки, автор отзыва В. Гайдебуров разделил их. При всей талантливости, Л. Иванов, художник-романтик, вершиной творчества которого явился II акт «Лебединого озера», едва ли мог передать с равной силой и воинственную, дику, необузданную стихию половецких плясок, получившую позднее столь яркое выражение в постановке М. Фокина. Нам представляется маловероятным указание А. Ширяева¹, что Фокин лишь «усилил, оживил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым для старой постановки «Князя Игоря». Последние я очень хорошо помню, так как принимал в них участие, исполняя соло с луком»². Этому свидетельству противоречат указания других современников. Ф. Лопухов, танцевавший и в постановке Иванова (она исполнялась до 1903 г.), и в фокинской, писал: «Постановка половецких плясок показала, как велик новаторский талант М. Фокина. До него танцы... шли в постановке высоко мной чтимого Льва Иванова, но должен признаться, что от половецких ничего в его постановке не было. Она строилась на движениях из лексикона старого классического балета»³. П. А. Гусев сообщил мне со слов А. Д. Булгакова о коренном различии этих постановок. В ту пору, когда Фокин ставил «Половецкие пляски», у всех в памяти жива была ивановская хореография, и недруги Фокина не преминули бы упрекнуть его в заимствованиях. Этого никто не сделал, кроме Ширяева (да и то много лет спустя). Балетоманы и рядовые зрители 90-х годов попросту не приняли бы дерзких и неслыханных новаций, если бы они наличествовали в спектакле Л. Иванова. Один из рецензентов писал о прелестной восточной пляске с хором⁴. Едва ли так можно было определить постановку танцев, в которых преобладало стихийное вихревое движение. Да его и не было. Балетмейстер, как можно судить на основании соотношения участия и участников балета (преобладали первые), сосредоточил внимание не на воинственной стихии, а на романтической — плавных движениях невольниц. Они должны были обольстить, очаровать Игоря. Для этого их позвал Кончак, и во время пляски он восхищается пленницами «из-за моря дальнего». Мужские пляски (как свидетельствует клавиш) сокращены. Характерная деталь: у танцоров были те же костюмы, что и у половецких воинов. На одном из эскизов, где изображен половец, есть надпись художника Е. Пономарева возле изображения лука: «Балету не нужно»⁵. Иванов и Фокин были близки друг другу

¹ А. Ширяев — учитель Фокина, отрицательно относился к реформаторским идеям бывшего ученика.

² А. Ширяев. *Петербургский балет*. Л., 1941, с. 91 (фотокопия корректурных листов). Публ. библиотека им. Салтыкова-Шchedрина.

³ Ф. Лопухов. *60 лет в балете*. М., 1966, с. 174.

⁴ «Гражданин», 1890, № 295.

⁵ Театр. библиотека им. Луначарского.

только в том, что точно следовали за сменами ритма музыки Бородина, сменами плавной пляски девушек дикой пляской мужчин, пляской чаг, пляской мальчиков и т. д.

III действие в постановке Палечека призвано было показать варварство и жестокость половцев. В нем было занято большое число участников: 12 половецких военачальников, Гзак, 52 половец, 64 половецанки, 32 воина (из них 30 статисты), 16 пленников, 12 пленниц, 8 детей. Сцена представляла собой окраину лагеря. Справа — шатры, ворота, слева — берег реки, поросший камышом, пригорок, с вершины которого Игорь, его сын и пленники следят за половецами, возвращающимися с набег на Русь. Шествие победителей под звуки половецкого марша начиналось из 2-й кулисы справа по направлению к левой 4-й кулисе. Оно открывалось появлением 4 всадников, за ними шел пеший отряд из 32 человек в военном порядке, далее — 4 верблюда с награбленным добром, пленники, 8 половец с добычей, хан Гзак (верхом) в сопровождении 4 всадников, 12 военачальников, трубачи, воины. Палечек записал: «Весь марш должен иметь характер беспорядочной орды. Толпа половец встречает появление каждого отряда дикими телодвижениями». Режиссер не ставил задачей показать торжественное зрелище, он хотел подчеркнуть дикий, необузданный характер выхода. Гзак соскакивает с коня, к нему направляется Кончак и обнимает его. После песни Кончака шествие удаляется (хор ханов сокращался — от него сохранялось для ухода толпы оркестровое сопровождение). «Русские пленные, стоя в глубине, с грустью смотрят на торжество победителей. Убитые горем, они мало-помалу переходят к шатру Игоря и окружают князя», уговаривая его бежать. Большое смысловое значение имел введенный Палечеком эпизод: слева появляется отряд половец, ведущих «пленных женщин и детей». «Вокруг них протягивают веревку». Игорь смотрит на пленных и уходит в шатер; решение принято. Овлур и слуги несут мешки и ковши с кумысом, угощают воинов, стоящих на страже. Некоторые падают и засыпают, другие, шатаясь, уходят. Справа из-за шатра появляется Кончаковна, ожидающая Владимира, но, заметив Овлура, прячется и становится свидетельницей сговора о бегстве. Она в страшном волнении, кидается к княжичу, увлекает его на авансцену, обнимает, падает на колени. Появляется Игорь. Слышен свист Овлура. «Игорь берет Владимира за плечо, старается увлечь его». После слов: «Весь стан я на ноги поставлю» — Кончаковна делает несколько решительных шагов в глубину сцены, стараясь удержать возлюбленного. Игорь быстро уходит, княжич хочет следовать за ним; тогда Кончаковна подбегает к билу и ударяет в него, затем обнимает княжича. Сбегаются половецы. Княжич пытается скрыться, но его хватают и ведут к дереву. Часть половец преследует беглецов. Княжича хотят привязать к дереву и пронзить стрелами, Кончаковна защищает его. Вода в реке поднимается. Появляется Кончак

и быстро идет к авансцене. Мужской хор уступает дорогу трубачам. Некоторые рецензенты упрекали Глазунова за введение духовой банды, утверждая, что ее появление в поздний час неправдоподобно. Между тем духовой оркестр сопровождал Кончака и увеселял пирующих ханов. Кончак успокаивает возбужденную толпу, освобождает Владимира, обнимает его и подводит к нему Кончаковну. По его приказанию половцы начинают готовиться к походу.

Планировка последнего действия носит следующий характер: в глубине сцены, на 6-м плане, — воздушный заспириник, перед ним — транспарантная завеса. Слева — городская стена. Перед ней на 1—2-м планах — набатная башня и ворота. Справа, в глубине, — башня детинца вдоль кулисы; на 1-м плане слева — хижина. В центре сцены — разрушенная башня, перед ней и позади — арка. У самой башни — камни. Ярославна стоит на развалинах башни и смотрит вдаль. Декорация оказалась неудачной по замыслу: глубина сцены была закрыта. Стасов писал, что «в последнем акте Ярославна имеет перед собой декорацию, вызванную так, что в отверстие может посмотреть только *внутри* города, то есть к нам, зрителям, а не в *поле*, то есть в глубину сцены. От этого выходит, что она видит приезд мужа не из поля и дали, а из города. Какой страшный *qui pro quo*! Необходимо сделать прорезы вверху декорации, сбоку, а не спереди»¹. По окончании арии Ярославна опускается на камни, закрыв лицо руками. «Хор [поселян] выходит из 3-й кулисы справа, начинает [петь] за сценой вдаль». Хор показывается на сцене при вступлении альтов-соло [«Что не черен ворон»]; сначала выходят альты попеременно с тенорами, за ними сопрано с басами, обходят башню и скрываются слева в 3-й кулисе. «У многих из хора в руках хозяйственные принадлежности, как-то: серпы, грабли, косы, заступы и ведра». При фразе «Как уныло все кругом» Ярославна встает, «всматривается в даль». Увидев въезжающего на сцену Игоря с Овлуром, Ярославна бежит мужу навстречу и падает в его объятия. Овлур отходит с конями в 3-ю кулису, Игорь и Ярославна на авансцене. В дуэте купюровано окончание — от литеры К до N (с. 329—333 клавира). Игорь и Ярославна входят в 1-ю кулису, в ворота; ремарка автора «стоят у ворот, разговаривают» снята.

Скула и Ерошка появляются слева из 5-й кулисы. Окончив песню, Скула поворачивается к воротам детинца, делает несколько шагов по направлению к башне и нахально продолжает: «Князь ли Игорь да князь ли Северский». Ерошка, как видно из чертежа *мизансцены*, следует за ним по пятам. «Скула, увидев князя, обрывает песню, в изумлении отступив назад, и, показывая, полукрив рот, на ворота, говорит: «Гляди, гляди!» Ерошка подбегает и, заметив князя, в испуге пугается (совершая полукру-

¹ «Театральное наследство», М. — Л., 1956, с. 409.

жне)»¹. Скула, не двигаясь с места, почесав затылок, говорит: «Эко дело, подумаешь». Ерошка, дрожа всем телом, продолжает: «Ай, батюшки!» — затем хватается обеими руками за голову и, обращаясь к Скуле, говорит почти со слезами: «Казнят нас, беспрременно казнят нас». Скула, до сих пор стоявший как вкопанный, поворачивает голову к Ерошке и с небрежной улыбкой замечает: «Уж так и казнят» — и с напускной уверенностью продолжает: «Нет, брат, с умом да с вином», затем, увидев камни около развалины башни, направляется к ним и садится на один из них с озабоченным видом, продолжая говорить: «Сем-ка померекаем — умом пораскинем». Ерошка, который со страха чуть стоит на ногах, садится рядом с ним. Скула справа, Ерошка слева. Скула, опираясь локтями на колени и держа обеими руками голову, говорит: «Ну?» Ерошка со страхом, дрожащим голосом повторяет: «Ну», но, не услышав ответа, вытирает слезы отчаяния; пауза. Скула из глубины груди еще раз громко говорит: «Ну». Ерошка в испуге вскакивает и тоненьким голосом спрашивает: «Ну?» — и при этом устремляет боязливый взгляд на Скулу, стараясь угадать его мысли; не узнав ничего, робко продолжает: «Бежать»; затем, повернув налево, собирается улизнуть, но Скула хватается его за шиворот (на фермате), сажает на место, потом с презрением продолжает: «Аль с печи да в болото?» Ерошка несмело показывает левой рукой за спину, говоря: «В леса». Скула с презрительной улыбкой: «После княжого хлеба?» — и, гордо поглядев на Ерошку, говорит с важностью: «Тут надо, брат, придумать» — и после слов «поумнее» задумывается, подперев кулаком подбородок. Ерошка напряженно смотрит на Скулу. Большая пауза. Не получив ответа, Ерошка дергает Скулу за рукав, на что тот с нетерпением говорит: «Постой!» Ерошка опять пристает к Скуле, тот с досадой поднимает голову, чтоб сказать: «Дай сроку», но в этот момент взгляд его падает на башню (звонницу), он вскакивает и уверенно говорит: «Нашел!» Ерошка вскакивает за Скулой и смотрит ему в лицо. Скула, не поворачиваясь к колокольне, показывает левой рукой назад и говорит: «Видишь, видишь?». Ерошка глупо следит за жестами Скулы, оборачивается по указанному направлению и, увидя, что пальцы Скулы направлены на колокольню, поворачивается опять к Скуле и в недоумении говорит: «Колокольно-то?» Скула, не отвечая на вопрос, начинает размахивать руками, точно звонить и спрашивает: «Понял?» Ерошка повторяет те же движения руками, стараясь сообразить, что бы они могли значить, а потом с еще большим удивлением, неуверенным голосом говорит: «Звонить что ли? Зачем звонить?» Скула ударяет Ерошку по плечу и быстро говорит: «Живы будем, целы будем».

¹ Воспроизводим тщательно записанную Палечком сцену потому, что она фиксирует сценическое поведение Скулы — Стравинского и Ерошки — Угрюмовича.

Тот хватает веревку, начинает изо всех сил звонить и кричать: «Народ, сюда!» Отклонение от указания автора «оба берутся за веревки», вероятно, подсказано Стравинским. «Скула, как более хитрый, предполагая, что лучше быть подальше от народа, поднимается на развалины башни и начинает оттуда кричать: «Эй, эй!» Народ появляется после 6—8 ударов в колокол. Первые горожане выбегают из избышки налево, тревожно озираясь, встречают бегущих из других кулис. У всех на лицах страх и недоумение, все друг друга спрашивают жестами: «В чем дело? Зачем звонят и кто звонит?» Вторые басы и вторые альты выбегают справа из 3-й кулисы, остальной хор — слева¹. «Во время паузы, по окончании хора народа», взгляды всех обращены на Ерошку и Скулу, которые, приняв важный вид, говорят: «Радость нам, радость, братия». «Опомнившись от тревоги, народ узнает гудочников, которым не придет веры, бросается на них; вторые тенора хватают Ерошку, стаскивают с камня и, награждая его тумаками, тянут на авансцену. Двое-трое из вторых басов, ближайших к лестнице, поднимаются вверх, хватают Скулу, стаскивают его вниз и поступают с ним, как с Ерошкой». «На девятом такте страницы 350 [клавир]» сильным толчком бросают их на самую авансцену налево». «На вопрос: «Аль кто поднес?» — Скула, опомнившись, отвечает уверенно и с грубой насмешкой: «Поднес? Уж не ты ли?» Теперь не только Скула, но и Ерошка полностью оправились от смущения. Они ведут себя уверенно, развязно, зная, что им ничего не будет. Они отрекаются от крамольника Галицкого и с подобострастием говорят об Игоре. Народ смотрит в ту сторону (детинец), куда указывает Скула, мало-помалу убеждается в истине его слов и радостно восклицает: «Князь!» Тотчас все обращаются друг к другу с радостным лицом и с умилением говорят: «Князь, наш князь. Эй, вы, звоните!» С этими словами хор обращается к Скуле и Ерошке, они бегут к колокольне и начинают звонить. В народе продолжается радостное волнение. Некоторые бегут направо, в 3-ю кулису, чтоб известить бояр и стариков. Женщины обнимают друг друга. Бояре и старики поспешно входят и группируются на правой стороне. Гудочники и весь народ занимают левую сторону. Гудочники выходят на середину и кланяются. «Они преувеличенно уверены в себе, но Ерошка все еще боится, Скула хорохорится». Они с таким азартом и страстностью доказывают непричастность к крамольнику Галицкому и преданность Игорю, что бояре вручают им награду. Ввесив кошель с деньгами, гудочники припля-

¹ Примеч. режиссера: «После того, как пропел хор [поселян], в котором все участвующие одеты крестьянами, 32 чел. (16 теноров, 16 басов) пойдут одеваться боярами и стариками». Из-за этого на первом представлении произошло замешательство: слушатели настойчиво требовали повторения хора поселян, но т. к. его участники готовились появиться в виде бояр, то на протяжении 10 мин. зал действовал, пока хористы успели вновь переодеться крестьянами и вернуться на сцену.

сывают и поют: «Гей, гуляй!» — так же, как и на подворье у Владимира, с теми же ужимками. Ерошка и Скула переходят на правую сторону и возглашают: «Народ, вали за нами!» Народ после колебания (по окончании хора) всей толпой хочет броситься в ворота, гудочки впереди, но старики и бояре удерживают их и первыми входят в ворота, народ отступает. Сопрано выходят вперед налево, альты группируются в середине сцены, подходят к рампе (Скула и Ерошка позади). Мужской хор в глубине в радостном волнении, одна группа окружает гудочников, другая толкует между собой. Мужской хор присоединяется к женскому. Гудочки поют, приплясывая. Бояре и старики возвращаются и почтительно расступаются, становясь по обеим сторонам ворот, ожидая выхода князя. Народ занимает левую сторону сцены, поворачиваясь лицом к воротам, откуда на 5-м или 6-м такте появляются князь Игорь и Ярославна. Игорь кланяется народу, народ приветствует его, ближайшие падают на колени.

Таков режиссерский план Палечека, свидетельствующий не только о тщательности разработки, но о вдумчивости режиссера. Заслуживает внимания то обстоятельство, что Палечек, нередко прибегавший к индивидуализации массовых сцен, на сей раз от нес отказался, поняв, что монументальный характер хоров этого не требует. В прологе, в тереме Ярославны, в последнем действии, необходима единая «слитная» реакция массы. Палечек подчеркнул, что народ живет одними мыслями с Игорем и Ярославной. Пьяный разгул на подворье Галицкого трактован как подготовка к выступлению толпы, науськанной его клеветами Скулой и Ерошкой, против Ярославны. Режиссерской находкой было то, что Игорь принимает решение освободиться от плена и нарушить княжеское слово, увидев, как половцы волокут пленных женщин и детей, связывают их веревкой. Решение его знаменует победу патриотического чувства над представлением о княжеской «чести».

Сценический успех «Князя Игоря» в немалой степени был завоеван вдумчивой режиссурой. О том, в какой мере Стасов помог передаче колорита половецкого лагеря, сказано выше. Однако спектакль не был свободен от недостатков и промахов. Если талантливый М. Бочаров создал превосходные декорации для половецких картин, а Е. Пономарев — интересные и этнографически достоверные костюмы, то этого нельзя сказать о других художниках. Стасов справедливо писал о том, что главы церквей (пролог и 1-я карт.) напоминали купола XVII и XVIII, а не XII столетия. О неудачном расположении декораций последнего акта было сказано. Стасов указал и на некоторые другие промахи: отсутствие сабель, хотя «Слово» упоминает о саблях половецких; половцы пьют кумыс не из бурдюков, а из фаянсовых сосудов и т. д.

Значительными художественными достоинствами отличалось исполнение оркестра и, особенно, хора. Успех хора превзошел

успех солистов; хор поселян вызвал на премьере взрыв восторга и был повторен. Это стало своеобразной традицией, и нередко хор бисировался трижды. Уровень исполнения сольных партий оказался неровным. Центральную роль исполнял И. Мельников, в ту пору в значительной степени утративший голос. Слабее всего оказался он в прологе и лучше во II действии. М. Иванов писал: «Мельникову порой изменяет голос, но все-таки он отличный Игорь, исполненный чувства княжеского достоинства, хотя и немного более вялый (например, в I действии)»¹. Рецензент «Артиста» писал, что Мельников хороший Игорь, что он «вкладывает много чувства в свою партию и, в частности, отлично проводит арию во II действии. Но в прологе и особенно в дуэте последнего акта... приходится невольно обращать взоры к прошлому почтенного артиста, когда его чудный голос был во всей силе, а сам он был моложе; в названных моментах оперы хотелось большего увлечения, большей могучести и свежести звука»². Неполной удачей явилось на премьере и исполнение партии Ярославны О. Ольгиной. На втором спектакле в роли Ярославны выступила Дейша-Сионицкая. Артистка, обладавшая превосходным голосом, сценическим талантом, темпераментом, высокой общей и музыкальной культурой, не пользовалась симпатиями дирекции и нередко оказывалась на положении дублера менее даровитых певиц. Рецензент «Артиста» писал: «Из двух Ярославен мы Сионицкой дали бы предпочтение перед Ольгиной в смысле сценической игры». По словам Фролова, «Дейша-Сионицкая гораздо лучше, теплее и задушевнее передала роль Ярославны, чем ее предшественница. Бытовые роли всегда удаются этой талантливой артистке, умеющей придать им соответственный и вполне правдивый характер. Сцена с Владимиром Галицким прошла у Сионицкой весьма жизненно; в ней было несколько прекрасных драматических моментов. Мягкий, красивый голос певицы звучал отлично и очень свободно справился с высокой тесситурой партии Ярославны. Дейша-Сионицкая прекрасно исполнила и плач Ярославны, и монолог (ариозо) во 2-й картине I акта»³. Образ Ярославны в спектакле мог раскрыться в ариозных и дуэтных сценах с Игорем, но не в драматическом столкновении с Галицким, так как для этой партии театр избрал исполнителя, менее всех для нее подходящего (А. Чернова). Чернов был хорошим интерпретатором опер Мейербера, Гуно и Верди. В «Князе Игоре» он остался изящным кавалером, с изысканными манерами и светским лоском. Один из рецензентов писал: «Чернов совсем неудачный Галицкий; ни по внешности, ни по голосу он сюда не подходит. Приглашенный, разряженный, франтовый, с претензией на писаного красавца — совсем не тот тип. Га-

¹ «Новое время», 1890, № 5269.

² «Артист», 1890, № 11, с. 182.

³ «Петербургский листок», 1890, № 302.

лицкий должен импонировать своей разнузданностью, чувственностью, развращенностью. И притом желательно, чтобы и в этой партии, как во всякой другой, певца можно было не только слушать, но и слышать, а у Чернова голоса нет. Прямо можно утверждать, что пока никто из публики первых исполнений «Игоря» не успел в данном смысле оценить партию Галицкого. Пусть ее скорее передадут другому артисту»¹. Цитированный рецензент указал: «Сцена девушек с Галицким и его — с Ярославной пропадают из-за Чернова». Бледным оказалось и исполнение партии Владимира Игоревича Васильевым 3-м, а позднее М. Михайловым. Наибольшие удаchi спектакля связаны со Славиной — Кончаковной, Стравинским — Скулой, Корякиным — Кончаком.

Артистической индивидуальности Славиной всего более близка была стихия страсти. Не случайно она оказалась блистательной исполнительницей глинкинского Ратмира и Далилы Сен-Санса. Славина умела воссоздать образ в единстве национальных и психологических черт. Так было и с партией Кончаковны. Она с большой художественной силой, яркостью, темпераментом передавала порывистую и страстную натуру своей героини. Выдающейся художественной победой явилось исполнение партии Кончака Корякиным. Артист создал живую, характерную фигуру половецкого хана, передав его свирепое добродушие, жестокость и в то же время сердечность, стремление завоевать дружбу Игоря. Образ, воплощенный артистом, был историчен и высоко правдив, что особо отметил Стасов. Самой яркой фигурой спектакля был Стравинский — Скула. Стасов писал ему: «Вы меня привели просто в восхищение Вашим исполнением Скулы. Что я предвидел, то и случилось: Вы вышли лучше всех, всех в опере, даром, что и у других Ваших товарищей есть тоже немало хорошего. Мне кажется, будь сам Бородин жив, он бы восхищался Вами столько же, как и я вот теперь и как вся наша музыкальная компания. Мы все твердо помним, как он много ожидал от Вас в этой роли и как он нам рассказывал, что такое выйдет, вероятно, у Вас тут, как Вы много тут вложите талантности на манер нашего всегда обожаемого О. А. Петрова»². Стасов характеризовал Скулу как мужика «хитрого, лукавого, эгонста, притворщика и вместе по-своему добродушного». Все эти свойства (и многие другие) присутствовали в исполнении артиста. Добродушие его Скулы было скорее напускным; он циничен, хитер и лукав, умеет выйти сухим из воды. У Скулы нет других убеждений, кроме желания сытно попить и поесть, не заботясь об источнике земных благ. Он умнее и хитрее Ершки. Холопствуя перед сильным, он охотно издевается над слабым. Одна из фотографий изображает Скулу в прологе. Он в одежде ратника, но шлем и кольчуга на нем выглядят маскаратно.

¹ «Артист», 1890, № 11, с. 181.

² «Театральное наследство», с. 406.

Да и стоит он, скрестив ноги и всем телом опираясь на копье. Вид совершенно «итатский». Глаза лукавые, хитрющие, вороватые, насмешливые. Эскиз грима, сделанный артистом, резче, но в нем одна деталь, перенесенная на сцену: у Скулы выбиты передние зубы — подробность эта заслужила негодование Суворина. Бегство Скулы не вызвано страхом перед затмением; не будь его — он все равно удрал бы. В сцене на подворье он коновод толпы, возбуждающий ее против Ярославны. Стравинский показывал с убеждающей правдивостью изворотливость Скулы, его искусство приспособления к обстоятельствам. Венец исполнения — последняя картина; о ней речь шла при рассмотрении режиссерского плана Палеческа. Образ, созданный артистом, явился торжеством психологической правды в русском музыкальном театре.

Премьера «Князя Игоря» ожидалась с нетерпением. Одни страстно желали успеха, другие сомневались в нем, третьи надеялись на провал и злорадствовали. Генеральная репетиция, казалось, подтверждала опасения тех, кто боялся, что музыка Бородинна не встретит отголоска у слушателей. Она началась вяло, бледно. Сохранилось несколько свидетельств современников о том, как постепенно изменялось настроение зала, в котором собрались и друзья и враги Могучей кучки. Наиболее объективный и точный рассказ принадлежит Финдейзену: «В оркестре не было даже Направника, и это сулило мало хорошего. Эпически величавый пролог прошел со снотворным спокойствием, так же как и первая сцена [карт.]. В певцах также чувствовалась апатия, нерешительность. На них, быть может, влияло известное отношение администрации к «Игорю». Только Стравинский с первого появления заставил публику внимательно следить за всеми неподобными комическими сценами I акта. Мало-помалу за ним сознанием серьезности взятой на себя задачи заразились и другие певцы. Красота и сила бородинской музыки, вопреки ожиданиям администрации... также вопреки ожиданиям известного критика (Н. Ф. Соловьева.— А. Г.), захватила и публику и певцов. И когда Мельников, вначале вялый и апатичный князь, запел свою страстную просьбу «О, дайте, дайте мне свободу», он преобразился, спев ее поистине восторженно. Он — Мельников, Сионицкая (задушевнейшая Ярославна), Славина, Стравинский выиграли, быть может неожиданно для себя, битву, и бородинский «Игорь» стал драгоценным украшением нашего оперного театра с первого же представления»¹. Рассказ Финдейзена подтверждают и другие свидетельства. Зрители-слушатели генеральной репетиции, исключая тех, кто знал и ценил великое произведение, отнеслись к нему сначала недоверчиво. Но и они не могли не поддаться воздействию музыки. Успех генеральной репетиции опешивил руководителей театра; пер-

¹ «Русская художественная газета», 1906, № 29—30, с. 660.

вый и последующие спектакли прошли триумфально. В одном из отчетов читаем: «Первое представление оперы Бородина прошло с блестящим успехом»¹. В следующей заметке: «Второе представление этой прекрасной оперы прошло с еще большим успехом, чем первое». Тот же корреспондент писал: «Успех оперы «Князь Игорь» все более и более возрастает. Она понравилась очень чопорной и холодной публике первого абонемена, а 2 ноября (в 4-й раз) дала полный сбор, несмотря на возвышенные цены»². Успех оперы скрепя сердце вынуждены были признать и открытые враги Могучей кучки — Соловьев и Баскин, правда, с характерными для них оговорками. Записи Кондратьева, отражающие не столько (или не только) его личные вкусы, сколько вкусы Всеволожского, характеризуют нарастающий успех оперы и, косвенно, изменяющуюся позицию дирекции. «В опере много оригинального, интересного», — писал Кондратьев, но тут же указывал на «длинноты». В высшей степени юмористически звучит его замечание: «Написана она [опера] с полным незнанием голосов и трудностями для хора, просто невыполнимыми». Кондратьеву явно не по душе пришелся успех пролога, и он приписывал, его стараниям кучкистов. Вкус Кондратьева был оскорблен сценой на подворье у Галицкого. Здесь он был полностью солидарен со Всеволожским и реакционной критикой: «Грубо и длинно написана, без знания голосов песня гудочников и сопровождающий ее грубый хор пьяного народа». С нескрываемой неприязнью он писал: «После окончания картины — рев публики». Даже половецкое действие оказывается «страшно несценичным». Характерно, что Кондратьеву более всего понравилась ария Владимира Игоревича, «поэтически-прекрасная по музыке». Однако и она оказалась «невозможно безобразной по незнанию голоса». В общем, отзыв Кондратьева, подчеркивающий заслуги дирекции, создавшей «чуждую во всех отношениях обстановку», отмечающий труд Кучеры, Помазанского, Казаченко (хор) и Палечека, более чем сдержан в оценке самой оперы.

Успех «Князя Игоря» был столь значителен, что дирекция решила пустить спектакль «по возвышенным ценам», что обычно делалось только на представлениях с участием Фигнеров или гастролеров. Это была проверка: выдержит ли опера Бородина подобное испытание? Выдержала. Следующий спектакль дал полный сбор. С некоторым удивлением Кондратьев отметил, что опера имела успех и у публики абонементов (редчайший случай). Новая запись гласит: «Сегодня 6-е представление «Игоря». Билеты еще вчера все проданы». Опера в такой мере стала «кассовой», что, когда из-за болезни гастролера Решке пришлось отменить «Ромео и Джульетту» Гуно, ее заменили «Кня-

¹ «Гражданин», 1890, № 295.

² Там же, 1890, №№ 300, 306.

зем Игорем», и снова зрители наполнили зал. Несмотря на возрастающий успех произведения, Кондратьев записал (января 1891 г.): «Сегодня «Игорь» шел в 12-й раз и, я думаю, в последний раз в этом сезоне». Когда на одном спектакле оказались пустые места, Кондратьев с нескрываемым злорадством отметил: «Кучка новаторов, значит, не очень многолюдна, если центр все-таки не полон»¹. Некоторое время спустя произошел весьма показательный случай. Предполагавшиеся по репертуару «Гугеноты» были заменены «Джокондой», которую, однако, пришлось спешно заменить «Игорем». Кондратьев записал: «Хотя масса билетов I абонементы были присланы в кассу для продажи, но все сейчас же были раскуплены». И другой раз: «Многие из абонентов возвратили билеты, но они сейчас же были взяты на расхват желающими». Несмотря на неуменияющийся успех оперы, ее давали все реже и наконец после 30 декабря 1893 года на 2 с лишним года исключили из репертуара. Возобновление ее ознаменовалось выступлением Шалыпина в партии Галицкого.

Стасов писал о восприятии оперы зрителем: «Какой же успех имела опера? У публики — очень большой, огромный. Даже, можно сказать, такой, какого трудно было ожидать. Если не вся публика, то большинство с первого же раза отнеслось к ней с величайшей симпатией. Знакам сочувствия, аплодисментам, требованиям повторить не было конца... Уже целый месяц [опера] идет на сцене, а театр вечно полон, и желающих получить место, но не получивших его целая масса. Такой успех, как этот, да еще по поводу исполнения крупного, истинно капитального музыкального создания, — у нас редкость». Возвращаясь к оценке зрителей, Стасов продолжал: «Публика выказала себя относительно «Игоря» с лучшей, казистой стороны своей. Вопреки всевозможным ретроgrадам и неапатистикам, не слушая их даже и красн уха, она горячо полюбила оперу Бородина и, кажется, навсегда останется ее искренней поклонницей»². Среди зрителей, присутствовавших в Марининском театре на первых представлениях «Князя Игоря», находились молодые С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа. Первый сообщал своей маме в Пермь (26 окт. 1890 г.): «Был на первых двух представлениях «Игоря» и так волновался за успех его, что ужас... Наша опера «Игорь» имела и, конечно, будет иметь колоссальный успех»³. Письмо вдвойне любопытно: как свидетельство того, что уже тогда среди молодежи были поклонники Новой русской школы; интересно и потому, что характеризует вкусы молодого Дягилева, который глубоко интересовался Бородиным и Римским-

¹ «Музыкальное наследство», т. 3, с. 347.

² «Северный вестник», 1890, № 12, с. 138.

³ Указанием на письмо С. Дягилева я обязан Ю. И. Слонимскому. Большой сборник материалов С. П. Дягилева (статей, интервью, писем) составил и подготовил к печати И. С. Зильберштейн.

Корсаковым, учеником которого он стал несколько позднее, через посредство А. Н. Молас. Еще более существенно свидетельство Бенуа, который указал, что знакомство с «Князем Игорем» и «Никовой дамой» открыло ему красоту русской музыки. Бенуа писал: «Какое глубокое волнение испытываешь, слушая в прологе музыку, иллюстриующую сбор в поход княжеских дружин, охваченных сверхъестественным ужасом перед небесным знаменем солнечного затмения. До чего трогательна скорбная песня Ярославны в тереме и ее плач на стенах Путивля. Как выразительно передана тревога в ее сцене с боярами и как ярко очерчена личность злодея Галицкого, каким русским простором веет от хора а саррелла крестьян в последнем действии. А что сказать про обе половецкие картины, про песенку, с которой начинается первая (и которую так божественно пела Долина), про танец половецких девушек, про поразительное беснование большого общего пляса перед шатром Кончака. После премьеры я уже не пропускал ни одного спектакля «Игоря», оставляя без внимания убожество, а местами и безвкусие тогдашней... постановки. Благодаря самим звукам «гениального провидца-дилетанта» я переносился на 7 веков назад в удельную Русь и начинал ощущать какую-то близость по существу всей этой далекой древности, все тесное родство ее с Россией наших дней. Для меня, завязного западника, эта русская старина становилась близкой, родной; она манила меня всей своей свежестью, чем-то первобытным и здоровым, тем самым, что трогало меня в русской природе, в русской речи и в самом существе русской мысли». Бенуа глубоко почувствовал и «превосходство над Кончаком Игоря, отвергающего сладострастные соблазны красавиц-невольниц и возвращающегося к родным теремам, к чуть печальной, но сколь милой скромнице княгине»¹. Цитированные слова Бенуа свидетельствуют о силе испытанного им впечатления (воспоминания писались спустя полвека после первого представления оперы) и позволяют глубже и вернее понять духовный строй выдающегося русского художника.

Успех «Князя Игоря» был неожиданным для представителей реакционной печати. Н. Соловьев и В. Баскин пытались всячески преуменьшить его. Однако впечатление, произведенное гениальной музыкой, было столь мощным, что ему поддались даже те, кто дотоле не выражал сочувствия к русской музыке. Стасов имел все основания писать, что большинство высказалось в пользу оперы. По словам одной из газет, опера Бородина вызвала «горячие толки и споры в публике, и особенно в интеллигентных музыкальных кружках». Рецензент выразил уверен-

¹ А. Бенуа. Жизнь художника, т. 3, гл. 12 (машиннопись). Пользуюсь случаем, чтобы принести сердечную благодарность А. Н. Савинову, подготовившему к печати воспоминания А. Бенуа, за предоставленную возможность познакомиться с ними.

ность, что успех «Игоря» будет расти: «Немного найдется таких произведений русского искусства, которые возбуждали бы такой интерес в массе публики, не говоря уже о многочисленных любителях русской оперы, для которых постановка «Князя Игоря» явилась своего рода праздником. Чем больше слушаешь музыку «Князя Игоря», тем более проникаешься ее искренностью, ее самообытностью, ее красотой и глубокою правдою, ее богатым языком, ее яркими красками; она захватывает слушателя целиком и поддерживает в нем до конца не ослабевающий интерес к опере»¹. Русская музыкальная критика, ее прогрессивные представители высоко оценили оперу Бородина.

Нет возможности подробно остановиться на этом вопросе; он с большой полнотой освещен в работах В. Киселева и В. Яковлева. Ограничимся приведением некоторых характерных высказываний. Большая часть авторов писала об эпической мощи музыки, о ярком воплощении в ней русской и восточной стихий, о внутреннем родстве ее с «Русланом». Спокойный и объективный Н. Кашкин, писал о сильном впечатлении, производимом оперой, о достоинствах музыки половецкого стана и непривычно восторженно отзывался о хоре поселян: «Народ проходит по городской площади в Путивле и поет о недавних бедах. Первые слова раздаются перед самым выходом на сцену, хор идет, не останавливаясь, и последние слова замирают в отдалении. Слушаешь его и чувствуешь что-то несказанно простое, родное, захватывающее, как будто из дали веков пронеслась в звуках вся поэтическая грусть самого «Слова». Я положительно забыл, где я, и только взрыв рукоплесканий привел меня в себя. По меньшей мере минут десять длились неистовые крики, аплодисменты, стук, гром. Дирижер попробовал было продолжать. Публика притихла, думая, что повторяют, но со второго же аккорда опять заревела буря. Без повторения обойтись было невозможно, и повторили»². Один из наиболее содержательных отзывов принадлежит В. Гайдебурову. Критик указал на то, что «главное свойство дарования Бородина — стихийность. В этом отношении у Бородина, более чем у кого-либо другого из русских композиторов, есть нечто родственное с Л. Толстым, а из живописцев — с В. Верещагиным. Подобно им обоим, в творчестве Бородина особенно сильны собирательные, массовые элементы, причем в отдельных образах проявляется как бы высшая стихийная сила; вместе с тем, как и у них, его творчество отличается поразительной пластичностью. Разумеется, сходство названных трех художников только этой точкой соприкасается и ограничивается. Стихийность Бородина имеет всегда широкий эпический характер. Субъективная драма мало ему свойственна. Естественно, что его творчество сильно тяготеет к древности, ко-

¹ «Петербургский листок», 1890, № 302.

² «Русские ведомости», 1890, № 298.

торая характеризуется именно массовой жизнью, незначительной индивидуализацией». Попутно рецензент проводит примечательную параллель между Римским-Корсаковым и Бородиным: «Римский-Корсаков — по преимуществу певец одухотворенной природы, с жизнью которой сливаются и сами люди в каком-то поэтическом пантеизме. Это особенно поразительно в «Снегурочке» и в новой замечательной его опере [«Млада»], еще не напечатанной, хотя уже вполне оконченной. У Бородина, наоборот, всегда чувствуется антропоморфизм, веяние деятельного духа, силы — как бы в спокойном созерцании собственной мощи; и в этой мощи всегда выступает фигура славянина, даже скифа, величественная и загадочная. Эти элементы, но еще в зародыше, имеются и у Глинки, которого наши композиторы так же разгадывают, как, по выражению Достоевского, разгадывают Пушкина наши писатели». Гайдебуров первым или одним из первых указал на глубокий музыкально-драматургический смысл контрастного противопоставления арий Игоря и Кончака, вернее, их образов: «Капитальная сцена — главная характеристика Игоря, воплощающего в своем лице русскую силу и величие. Изумительна сцена, противопоставляющая возвышенному складу Игоря дикий и чувственный нрав Кончака». И о половецких плясках: «Тут наступает, оканчивая действие, неистовый развал, какая-то вакханалия». Особенно высоко оценивает критик хор поселян: «После половецких inferнальных изгибов и дьявольских кривляний этот безыскусственный, поэтически-грустный, жалобный стон производил на русского слушателя потрясающее впечатление». Подводя итоги, критик писал: «В этой переработке [«Слова о полку Игореве»] столько красоты и в частности, и в общем, и так глубоко отразился в ней дух «Слова» и создавшего его народа, что «Князь Игорь» является одним из самых драгоценных и выразительных произведений русской музыкальной школы, первым после «Руслана», и должен быть близким и дорогим для всякого, кому станет доступным»¹.

Рецензия, напечатанная в «Неделе», наряду со статьей Стасова, — один из самых содержательных отзывов на постановку «Князя Игоря». Но Стасов справедливо указал и на статью А. Суворина. Ее появлению в «Новом времени» предшествовала рецензия М. Иванова. В ней, как обычно, похвалы снимались оговорками, сожалением о том, почему композитор не сделал того-то и того-то. По поводу хора поселян Иванов предпочел высказать предположение, что это подлинный образец народной песни. В общем лицемерная и уклончивая рецензия Иванова скорее носила отрицательный характер, только иногда встречались в ней полупохвалы. И тогда произошло никак не предвиденное рецензентом событие. Суворин, обычно не вмешивающийся в деятельность Иванова, выступил на защиту оперы.

¹ «Неделя», 1890, № 47.

«Маленькое письмо» Суворина проникнуто не только восхищением, но и пониманием величия «Князя Игоря». Темперамент некогда прогрессивного критика и публициста, человека незаурядного ума и таланта, продавшего себя тем, кого он презирал, проявился в этой статье, не случайно восхитившей Стасова. Суворин писал: «„Князь Игорь“ — опера патриотическая в лучшем смысле этого слова. Никто из музыкальных критиков этого не сказал». Оспаривая утверждение, что в «Слове о полку Игореве» нет драматизма, он продолжал: «По-моему, и в «Князе Игоре» много драматизма и даже движения, благодаря чрезвычайно даровитой музыке, которая захватывает вас, и возвышает душу, и, настраивая ее на благородные порывы, заставляет принимать горячее участие в судьбе героев. В «Руслане» ведь тоже нет того драматизма, о котором толкуют... И, однако, «Руслан» — превосходная музыка и опера. Чарующая музыка облакает эту сказку как бы в драгоценную порфиру с бриллиантовой короной, и мы слушаем ее с радостным, живым и гордым чувством. А есть русские оперы, написанные на драматические либретто и ровно ничего не стоящие». Из дальнейшего изложения можно заключить, что Суворин имеет в виду «Корделию» Н. Соловьева, критика, нападавшего на «Игоря». Суворин писал: «В опере первое дело — музыка; она должна увлекать меня, она должна волновать, радовать, печалить, давать наслаждение. Она же, музыка, должна рисовать мне характеры и выдвигать идею композитора. И музыка Бородина все это делает — на мой взгляд, конечно, который я никому не навязываю. Она дает характеры, положения, драматизм, патриотическую идею. Она не только популяризирует лучшее произведение нашей древней поэзии, но, трактуя не сказку, а быль, она сумела сделать эту быль живою, яркою и назидательною». Справедливо замечание Суворина, что личного драматизма, то есть конфликта личности, в опере нет, но что опера проникнута драматизмом общественным, народным и в этом отношении примыкает к «Ивану Сусанину». «Для меня несомненно... что, слушая «Игоря», я чувствую, что нахожусь в той же области творчества даровитого русского человека, где Глинка набросал целую гору музыкальных перлов и открыл широкую и совершенно новую дорогу для своих преемников, из которых Бородин достоин своего образца. Слушая «Игоря», я проникаюсь сознанием, что только истинный глубокий талант мог понять, сколько драматизма, высокой любви к родине и сколько благородства и душевной силы в таких русских характерах, как Игорь и Ярославна». Суворин попутно упомянул о «некоторых критиках», которые приписывали успех оперы спектаклю, приписывая композитора. Суворин заметил, что Соловьев, автор «Мести» («Корделии»), даже выразился, «что если, мол, после этой бесподобной постановки и таких несравненных артистов (ах!) опера не будет иметь успеха, то виновата будет музыка. Конечно. Но ахось

«Игорь» переживает „Месть”». В статье Суворина, однако, проявились и его реакционные взгляды. Говоря о патриотизме произведения Бородина, критик видел его проявление в единстве народа и князя. Если бы Суворин ограничился ссылкой на время создания «Слова о полку Игореве», это было бы справедливо, но он пытался связать прошлое с современностью, утверждая, что продолжением и апофеозом оперы является современная Русь, то есть Русь самодержавная. Однако смысл статьи Суворина — не в заключительных фразах «под занавес», а в утверждении непреходящей художественной ценности великой оперы¹. Суворин коснулся в рецензии и спектакля, несправедливо напав на исполнение сцены у князя Галицкого. Он обвинил ее в грубом реализме, в чем сошелся с Соловьевым и Баскиным. Суворина смущал не мнимый натурализм картины и постановки, а то, что она дискредитировала княжескую власть. Единственный, кто поддержал Стравинского и его трактовку (артисту тоже досталось от Суворина), был Стасов.

Рецензент одной из газет писал: «Постановка оперы покойного Бородина «Князь Игорь» явилась своего рода маленьким событием для Петербурга»². Автор не подозревал, что речь шла о событии в масштабах русской и мировой культуры, что стало ясно спустя несколько лет. Современники оценили самоотверженный и бескорыстный труд Римского-Корсакова и Глазунова, без которых опера Бородина не увидела бы света ramпы. Точнее всех об этом сказал В. Гайдебуров. По его словам, труды Римского-Корсакова «по приведению в порядок и инструментровке посмертных произведений его друзей, кажется, навсегда останутся исключительным примером самоотвержения и высокой преданности делу»³. Даже М. Иванов, очевидно под воздействием овации на спектакле по адресу Римского-Корсакова, вынужден был написать: «Кто знает, не погибло бы после смерти автора при других условиях произведение, оставшееся настолько незаконченным. Но у Бородина были преданные друзья среди его товарищей. Русское искусство весьма и весьма обязано Римскому-Корсакову, который, кстати сказать, приводит в порядок и заканчивает уже третью оперу после смерти авторов. Это редкий пример того самоотвержения, которое вместе с чувством уважения к известной идее лучше всего характеризуется понятием, заключающимся в немецком слове *pietät*»⁴.

Римский-Корсаков много лет жизни отдал созданию новых редакций, инструментровке и завершению произведений Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. Только в исторической перспективе можно оценить величие совершенного им подвига.

¹ «Новое время», 1890, № 5270.

² «День», 1890, № 855.

³ «Неделя», 1890, № 43.

⁴ «Новое время», 1890, № 5269.

ГЛАВА III

История возникновения замысла «Пиковой дамы» в передаче композитора и либреттиста сводится к следующему: первоначально сценарий предназначался для Н. Кленовского, а после его отказа Всеволожский предложил тему П. Чайковскому. В этом изложении роль директора императорских театров на начальном этапе оказывается второстепенной. Между тем ему принадлежали мысль перенесения на музыкальную сцену повести Пушкина и характер будущего спектакля. В 1885 году он писал управляющему московской конторой императорских театров П. М. Пчельникову: «Не можете ли Вы поручить Кандаурову составить либретто из «Пиковой дамы», которая в обстановке может быть очень удачна: и игорный дом, бал у княгини [!], ночная сцена у той же княгини [!], потом явление призрака,— тут можно дать простор фантазии; а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие — и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина»¹. Это любопытное письмо требует некоторых пояснений. В. А. Кандауров (1830—1888) — третьестепенный романист и драматург, в последние годы жизни заведовавший декорационными складами и мастерскими московских театров, пробовал силы и в сочинении либретто. Он был автором вставной арии Мазепы «О, Мария!», а позднее предложил Чайковскому (1884) либретто по «Цыганам» Пушкина. После его отказа этим либретто заинтересовался Н. Кленовский. Однако Всеволожский указал, что на эту тему уже существует опера М. Виельгорского (на самом деле, кроме названия, она не имеет ничего общего с поэмой Пушкина). Вместо «Цыган» Всеволожский выдвинул тему «Пиковой дамы», как более театральную. После отказа Кленовского от работы над «Пиковой дамой» Всеволожский обратился (еще до Чайковского) к другому композитору. В рецензии на «Пиковую даму» один из рецензентов писал: «Повесть Пушкина не пригодна для оперы, и Н. Ф. Соловьев справедливо отказался от предложения И. А. Всеволожского»². Это указание позднее подтвердил Соловьев: «На приветливое предложение И. А. Всеволожского писать новую оперу на сюжет «Пиковой дамы» я отказался, о чем впоследствии очень пожалел»³. Еще бы! Не этим ли объясняется то, что из рецензентов, писавших о гениальной опере Чайковского, яростнее всего на нее нападал именно Соловьев,— ведь и без того он не мог простить композитору, что «Кузнец Вакула» навсегда закрыл его опере путь на профессиональную сцену.

¹ Цит. по сл.: В. Яковлев. Чайковский и Пушкин. — Сб. «Чайковский и театр». М., 1940, с. 24.

² «Петербургский листок», 1890, № 348.

³ «Журнал имп. театров», 1909, № 6 — 7, с. 16.

В декабре 1889 года, в преддверии первой постановки балета «Спящая красавица», Чайковский, уступая настояниям Всеволожского, согласился сочинить оперу на сюжет пушкинской «Пиковой дамы». Еще в 1888 году он писал брату: «Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать». Мы можем только высказать предположение о том, что побудило его изменить отношение к сюжету. Возможно, композитора первоначально оттолкнул скептически-пропиетский тон повести, в которой даже призрак Графини шаркает туфлями, как и то, что Германом руководит не любовь, а жажда обогащения. К тому же повесть долгое время не была по достоинству оценена критикой. В ней видели только умело рассказанный игорный анекдот. Ведь и оперу Чайковского упрекали в том, что в ее основе будто бы лежит тема карточного азарта. Вероятно, на композитора повлияли уговоры Всеволожского, знакомство со сценарием и первыми картинками либретто, написанными М. Чайковским, и то, что он почувствовал возможность оперного переосмысления повести. Во всяком случае, следует только благодарить Всеволожского за его настойчивость. Разумеется, это не значит, что Чайковский и директор одинаково понимали тему и характер будущего спектакля. Всеволожского более всего интересовали, конечно, сценические эффекты. На совещании у него (дек. 1889 г.) был обсужден сценарий М. Чайковского и внесены коррективы. О чем шла речь на этом совещании, известно со слов композитора, либреттиста и из воспоминаний В. П. Погожева. М. Чайковский писал: «Было решено перенести эпоху действия из времен царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II. Соответственно с этим совершенно изменен сценариум 3-й картины — бала — и добавлена сцена на Зимней канавке, коей у меня не было совсем. Таким образом, из всего либретто сценариум этих двух сцен столько же мой, сколько всех присутствовавших на этом заседании»¹. Погожев сообщает: «Всеволожский, увлеченный сюжетом, приложил свою художественную фантазию и незаурядный талант к разработке многих подробностей постановки и даже к планировке хода действия пьесы. Им, между прочим, намечена схема встречи Германа и Графини в ее спальне... Тогда же была намечена постановка на балу интермедии с пением и танцами»². Внесенные Всеволожским изменения в известной мере развивали его мысли, изложенные в письме к Пчельникову. Уже тогда он предлагал перенести действие в XVIII столетие. Он был страстным поклонником эпохи Людовиков XIV и XV, и его любовь проявилась в ряде балетов, действие которых отнесено

¹ М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. 3. М., 1902, с. 388.

² В. Погожев. Воспоминания о П. И. Чайковском. — Сб. «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Игоря Глебова. Л., 1924, с. 54.

к этому периоду,— «Приказ короля», «Золушка», «Испытание Дамиса» и др. II, конечно же, в первую очередь «Спящая красавица». Предлагая Чайковскому тему сказки Перро, Всеволожский писал, что хочет и мизансцены сделать «в стиле Людовика XIV». «Тут может разыгаться музыкальная фантазия и сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо и пр.»¹. Всеволожский ввел в сценарий «Пиковой дамы» пастораль и вместе с Петипа руководил ее постановкой. Помимо влюбленности в XVIII век, Всеволожским руководили и практические соображения. Декорации и костюмы Екатерининской эпохи были театральны и красочны. Он не любил современности на оперной сцене и не забыл, что писали рецензенты по поводу «Евгения Онегина» и его героев во фраках.

Отнесение действия «Пиковой дамы» к иной эпохе вызвало ряд противоречий и анахронизмов. Графиня, вспоминающая молодость, напевает арию из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце», написанной и поставленной в 1785 году. Кроме стихов поэтов XVIII столетия Карабанова и Державина, использованы и тексты писателей XIX века — Батюшкова и Жуковского. Но есть и более существенное «противоречие». Композитор передал колорит XVIII столетия только в пасторали и песенке Графини. В основном же он противопоставил представительнице прошлого века людей XIX столетия. Чайковский остался внутренне чужд стремлениям Всеволожского. Идеиные и сюжетные мотивы повести подверглись существенному переосмыслению. Превращение бедной воспитанницы Графини в ее внучку создало социальную пропасть между Лизой и Германом (в повести они равны). Герман у Пушкина не любит Лизу, для него она орудие, с помощью которого он надеется узнать тайну трех карт. Иная по сравнению с оперой и развязка. Герман после проигрыша сходит с ума, Лиза выходит замуж за другого. Драму Германа Чайковский показывает на тщательно выписанном бытовом фоне (в I-й карт.— сцены нянек и детей, гуляющих в Летнем саду, марш детей и т. д.). Детские игры контрастируют с последующим развитием действия. Выход игроков предшествует появлению Германа. Уже в первом ариозо Германа Чайковский раскрывает не только его мечтательность, страстность, но и душевную неустойчивость — движение мелодии, устремленное вверх, не достигая кульминации, «обрывается». Чайковский вновь вводит бытовые краски — хор гуляющих радуется теплоте светлого дня. Герман узнает, что любимая им девушка — графиня и невеста князя. Центр картины — квинтет, в котором собраны основные участники драмы — Графиня, Лиза, Герман, Елецкий и, казалось бы, не связанный с ней Томский. Но его право участвовать в квинтете бесспорно, так как именно он

¹ Цит. по кн.: Г. Домбасев. Творчество Чайковского в материалах и документах. с. 249.

своей балладой внушает Гермону безумную мысль разгадать тайну трех карт и тем самым приблизиться к Лизе. Предчувствие несчастья определяет душевное состояние всех участников. Герман и Графиня боятся друг друга, словно угадывая неизбежность «встречи роковой». Квинтет — подлинный драматический узел картины. Развязать, вернее, разрубить его может только смерть. Из встречи с Графиней возникает баллада Томского, являющаяся музыкально-драматургической завязкой конфликта. В балладе содержатся темы Графини («Однажды в Версале») и трех карт (припев). Образ Графини и тайна трех карт отныне в сознании Германа нераздельны. В балладе Томского заключено и предсказание грозившей Графине гибели от того, кто придет узнать роковую тайну. Этим убийцей будет влюбленный. Тем самым возникает триединство — тайна, любовь, смерть. Призрак, предупреждающий Графиню об угрозе со стороны любящего, предвещает появление призрака, приносящего гибель тому, кто изменил любви (Герману).

Музыкальный критик В. Чечотт, отметив сродство темы любви Германа и мотива трех карт (впервые появляющегося в припеве баллады Томского), проникательно определил и его значение. Он писал: «Повествование Германа о своей любви («Я имени ее не знаю» — А. Г.) очень симпатично по мелодическому складу, в котором композитор иллюстрирует ситуацию посредством певучей фразы, составляющей не что иное, как видоизмененную впоследствии тему о трех картах. Теме этой отведено большое место в опере. Построив любовную фразу своего героя на ритмической метаморфозе той же фразы, Чайковский как бы хотел пояснить, что сердечному увлечению Германа суждено превратиться в страсть иного рода»¹. Независимо от Чечотта, позднее эту же мысль сформулировал Б. Асафьев. В уме и сердце Германа борются два противоречащие одно другому стремления — любовь к Лизе и стремление проникнуть в тайну трех карт, жажда обогащения. Но, как сказал Пушкин, две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе. Постепенно любовь вытесняется страстью игрока. Безумие азарта овладевает Германом, и только в преддверии смерти, когда он освобождается от наваждения, вновь восстает чистое и бескорыстное чувство.

1-я картина завершается сценой грозы и клятвой Германа добиться обладания Лизой или погибнуть. Но подсознательно в нем уже укоренилась мысль о трех картах; начиная с 3-й картины, она полностью им овладевает. 2-я картина, как и 1-я, строится на контрасте светлых, идиллических и драматических настроений. Если в 1-й печальная отъединенность Германа контрастировала окружающему миру, то во 2-й одиночество — удел Лизы. Причина ее душевного смятения и печали раскрывается

¹ «Киевлянин», 1890, № 279.

в ариозо «Откуда эти слезы». Это своеобразный отклик на ариозо Германа в 1-й картине. Любовное признание Германа прерывается появлением Графини. Встреча с ней имеет для него роковое значение: его влечет к ней (тайна) и отталкивает (страх смерти). В памяти всплывает пророчество призрака — «Кто страстно любя...» До времени победа за любовью и жаждой жизни. Сценарий 3-й картины в значительной степени подсказан Всеволожским, но именно здесь, казалось бы следуя его советам, Чайковский менее всего им подчинился. Пастораль, стилизованная в манере XVIII века, драматургически связана с основным действием. За любовь пастушки Прилепы борются бедный пастух Милловзор и богатый Златогор. Если поставить на их место Германа, Лизу, Елецкого, то получим невозможный в действительности счастливый вариант отношений реальной триады. В то же время выбор, сделанный Прилепой, отвергшей Златогора, отвечает сценической ситуации оперы. 3-я картина имеет поворотное значение для судеб героев, в ней совершается сдвиг в сознании Германа. Новая встреча с Графиней, на сей раз молчаливая, окончательно вытесняет любовь. Если финал 1-й и 2-й картин знаменовал кульминацию чувства любви («Она моею будет, или умру»; «Красавица, богиня»), то 3-я приносит решение во что бы то ни стало разгадать тайну трех карт. 4-я картина — центральная в опере. В ней Герман окончательно становится рабом маниакальной идеи. Графиня выступает в этой картине, как и во всей опере, двулико: как реальное существо, обломок исчезнувшей эпохи, и фантастическое, ирреальное, владеющее тайной, которая якобы должна принести Герману богатство. С непревзойденным искусством Чайковский передает это «двойное бытие» старухи. Герман связан с ней неразрывно. Виновник ее смерти, он сам падает жертвой «посмертной мести» Графини, вернее, собственного безумия. Смерть старухи вырывает Германа из состояния нервной экзальтации и снова замыкает его в трагически безысходный круг. Мощно разрастаясь, тема трех карт утверждает свою власть, знаменуя торжество рока, как в финале Пятой симфонии. Обреченность Германа раскрывается в 5-й картине. До безумца доходят, но не воспринимаются большим сознанием звуки реального мира; слух его улавливает лишь призрачный отголосок похоронной службы. Слуховая галлюцинация переходит в зрительную. Целотонная гамма, начиная с Глинки, в русской музыке характеризовала вторжение грозной, зловещей силы (вспомним и «Каменного гостя»). В «Пиковой даме» целотонная гамма связана с появлением призрака, открывающего тайну. Тупо и безучастно Герман повторяет слова привидения. Горестная судьба Лизы завершается в 6-й картине. Ее ариозо — поэтическая и скорбная исповедь русской девушки, раскрывающая глубину и чистоту ее натуры. С такой же глубиной передает композитор душевную опустошенность Германа, повторяющего интонации Лизы.

Когда же в его больном сознании вновь возникает навязчивая идея трех карт,—тема призрака, это предвещает трагический исход—самоубийство Лизы. Последняя картина—антитеза первой. Там—беззаботные игры детей, здесь—азарт карточной игры; там—радостный хор, приветствующий весенний день, здесь—пьяная «игрецкая» песнь; там—мечта о недоступной красавице, здесь—упоение азартом. Проигрыш, видение Графини и самоубийство... На грани смерти рассеивается роковой мираж; сознание Германа проясняется и воскресает образ Лизы. До сих пор мы не говорили об интродукции. Она создавалась на грани завершения оперы, когда музыкально-драматическая жизнь основных героев почти окончилась. Это не могло не отразиться на общей концепции интродукции. Балладу Томский поет, не придавая рассказу большого значения; тема баллады в интродукции звучит таинственно, как предвестие гибели. Тема одержимости Германа в интродукции дана не в исходном состоянии, а на кульминации. Завершение интродукции, в которой проходит тема любви, родственно финалу увертюры «Ромео и Джульетта».

Постановка «Пиковой дамы» готовилась под наблюдением Всеволожского, уделявшего особенно большое внимание 3-й картине. Режиссером был И. Палечек, танцы ставил М. Петипа, дирижировал Э. Направник. Художники спектакля—В. Васильев, А. Янов, Г. Левот, К. Иванов, И. Андреев. В спектакле были заняты: Н. Фигнер (Герман), И. Мельников (Томский). Л. Яковлев (Елецкий), М. Славина (Графиня), М. Фигнер (Лиза), М. Долина (Полина). Постановка, поразившая зрителей роскошью и блеском, стремлением воссоздать колорит XVIII века, была противоречива. Психологическая и лирическая драма Чайковского не требовала роскоши, а ее герои, за исключением Графини, принадлежали современности. Художники создали яркие картины Летнего сада, роскошных, почти дворцовых зал. Несмотря на отсутствие живописного единства, некоторые из декораций, особенно спальни Графини, свидетельствовали о высоком уровне русской театральной живописи. Как обычно в императорском театре, забота о точном воссоздании эпохи соседствовала с небрежностью. Декорация Летнего сада воссоздавала современный постановке облик, а не тот, который был в XVIII веке.

В 1-й картине Палечек развернул живые жанровые сцены, показав группы гуляющих, нянек, детей, офицеров, барышень, карточных игроков. Планировка картины была несложна. В глубине—решетка, в кулисах с обеих сторон—5 рядов садовых арок, кусты, справа—статуя, садовые скамьи и карточный домик, откуда выходят персонажи¹. 2-я картина более интимна,

¹ Указания восходят к монтажке спектакля, обнаруженной нами в ЦГИА.

и в ней сцена открыта только до 3-го плана. В глубине — балюстрада, навесные и приставные двери, камин, слева клавишник, вокруг которого группируются девушки. Наибольшее восхищение зрителей вызвала 3-я картина, обставленная с особенной роскошью. Сцена была открыта до 6-го плана. Зал обрамляли 5 сводчатых арок; на 4-м плане находились лестницы, по которым спускались в зал гости. Прочие располагались на хорах. Зал был освещен гигантской электрической люстрой, над которой немало изощрялись в остроумии рецензенты. С особой тщательностью была поставлена пастораль. Мысль о том, чтобы действующие лица представляли собой ожившие фигурки севрского фарфора, принадлежала Всеволожскому. Пастушки и пастушки оживали, сходили с бело-голубых постаментов, а в финале застывали в неподвижности. Костюмы, выдержанные в бело-голубых тонах, скопированы с картин французских художников Ватто и Буше. По словам И. Ф. Василевского, «при исполнении пасторали... весь театр словно замирает, так она хороша, нежна и поэтична. Следующая за пасторалью идиллия в танцах поддерживает и закрепляет ее настроение. Внешняя красота сценического целого здесь достигает наибольшей художественной высоты и ценности. Для костюмов подобраны самые нежные и мягкие полутона: сиреневый, канареечный, лазоревый, зеленый и др. Каждый костюм дает фарфоровую статуэтку во вкусе севра и вьесакса. Заключительное размещение пастушков и пастушек на пьедестале в форме раковины дает несколько действительно превосходных, восхитительных для глаза больших фарфоровых групп»¹. Пастораль, написанная Чайковским, вовсе не требовала такого «фарфорового» решения. То, что группы статуэток, изображаемых балеринами, заняли в спектакле центральное место, позволило некоторым критикам неправильно отождествлять вкусы директора и композитора. Эту ошибку совершил и Стасов.

Наиболее удачна в художественном отношении была декорация 4-й картины К. Иванова. О ней восторженно отзывались все рецензенты. Своеобразие этой декорации заключалось в том, что расписные стены будуара, фрески, шкаф, колонны и расположенный в центре полуоткрытый альков с кроватью, ширмы были нарисованы на одном плане. По свидетельству В. Погожева, многие «...ходили нарочно за кулисы, чтобы убедиться, что на сцене, кроме кресла Графини, нет никаких предметов, а все — и альков, и кровать, и ширмы, и прочая мебель — написаны на одной завесе, с транспарантом фонаря и падающего от него света на кровать и на другие предметы»². Действительно, глядя на фотографию, трудно поверить, что подобного эффекта можно добиться средствами живописи. Монтровка и чертёж, впрочем,

¹ «Русские ведомости», 1890, № 346.

² Сб. «Чайковский», с. 66.

указывают на наличие навесных дверей. Справа расположено окно с «толщиной», через которое в комнату падает лунный свет. Декорация Иванова свидетельствовала о том, что искусство старых мастеров перспективного письма не умерло. А. Бенуа писал в воспоминаниях: «Задумана была декорация спальни Графини с таким настроением и исполнена была художником Ивановым с таким мастерством, что когда мне досталась честь создать (в 1920 г.) новую постановку «Пиковой дамы» вместо окончательно обветшалой первоначальной, то я решил сохранить планировку и общий характер ивановской декорации». В то же время — и это характерно для императорской сцены — забота о верности эпохе уживалась с анахронизмами. По словам Бенуа, «в прекрасной декорации Иванова... в виде гобеленов стены были украшены хорошо всем известными композициями современных французских художников Бугро, Кабанеля и др.»¹. Не менее значительной удачей, нежели комната Графини, явилась написанная Ивановым декорация 6-й картины. Зимняя канавка, арка, панель набережной. Сквозь арку видна игла Петропавловской крепости, горбатый мостик. Художник оставил в правой части сцены леса строящегося здания, дабы подчеркнуть, что действие происходит в отдаленную эпоху. Об этой декорации с восхищением писали многие, отмечая, что по эффекту освещения (серебристый лунный свет) она напоминает картины Кундджи. Декорация последней картины была малоинтересна.

Замысел композитора с наибольшей полнотой передали Н. Фигнер (Герман) и М. Славина (Графиня). Драматическое столкновение этих персонажей оказалось центром спектакля. Исполнение партии Германа, несомненно, вершина артистизма Фигнера. Свою партию он (как и М. Фигнер) прошел под руководством композитора. Чайковский удовлетворил некоторые его пожелания, в частности, транспонировал на полтона последнюю арню. В трактовке Фигнера Герман — натура страстная, нервная, легко возбудимая. Психическая неустойчивость превращает Германа сначала в раба любви к неизвестной красавице, затем — в маньяка, стремящегося проникнуть в тайну трех карт. Фигнер мастерски передавал борьбу в душе героя этих двух чувств. Герман в трактовке Фигнера — человек, изначально обреченный на гибель. Любовь к Лизе, как ему кажется, может его спасти. Обращение Германа к Лизе («Прости, небесное создание») в передаче артиста (об этом можем судить на основании граммофонной записи) исполнено безнадежности, отчаяния. Можно поверить словам Германа (у других исполнителей часто звучащих неубедительно) о смертной мольбе. Многие современники не поняли своеобразия замысла артиста и склонны

¹ А. Бенуа. Жизнь художника, т. 3. Цит. по машинописному экземпляру А. Н. Савинова.

были укорять его, что он недостаточно ярко передал влюбленность своего героя. Другие обвиняли в этом не только артиста, но и композитора, которому якобы более удались драматические, а не лирические страницы партии. В одной рецензии читаем: «По силе творчества, однако, драматическая сторона в опере по музыкальным достоинствам превосходит сторону лирическую»¹. Разумеется, это утверждение неверно. В музыке достигнуто взаимопроникновение лирики и драмы. Фигнер акцентировал последнюю. М. Иванов писал: «Фигнер выказал замечательный сценический талант, и все драматические сцены оперы были переданы им бесподобно. Отметим в особенности передачу начинающегося сумасшествия при первом появлении призрака и объяснении с Лизой, также всю сцену в спальне Графини»². Выделяет сцены в спальне Графини и в казарме и рецензент «Петербургской газеты». По свидетельству А. Кони, «Фигнер в роли Германа сделал удивительные вещи: он понял и представил Германа как целую клиническую картину душевного расстройства. Наука о душевных расстройствах говорит о «навязчивых идеях», говорит, что «навязчивые идеи» обыкновенно выражаются в страстном и сильном ожидании чего-нибудь или страха перед кем-нибудь... Человек становится рабом навязчивой идеи, все у него преломляется сквозь призму такого состояния. Наступает помешательство. Должен сказать, что я практически знаком со всевозможными случаями проявления сумасшествия по должности члена судебного присутствия. Но когда увидел Фигнера я был поражен. Я поразился, до какой степени он правильно, верно и глубоко изображал сумасшествие с навязчивыми идеями и как последовательно оно у него развивалось». Кони рассказывает, что однажды он смотрел Фигнера в партии Германа вместе с молодой ассистенткой парижского психиатра. С первого же появления Германа она начала волноваться и говорить: «Да это сама жизнь, это сумасшествие на сцене. У него постепенно развивается сумасшедший бред...»³. Особенно сильное впечатление производил Фигнер в 5-й картине. По словам одного рецензента, «когда Герман видит перед собой старуху в гробу и слышит ее голос, называющий три карты, Фигнер просто превосходен, он переживает на глазах зрителей целую гамму чувств: ужас, надежду, радость — все это меняется на его лице, оживляя и трогая зрителя. Удастся ему прекрасно и истерика»⁴. Последняя фраза позволяет внести корректив в характеристику, данную Кони. Хотя Фигнер и рисовал картину нарастающего безумия, но основой его трактовки была не маниакальная одержимость, столь характерная для А. М. Давыдова, а «несравненность». Фигнер искусно сливал

¹ «Сын отечества», 1890, № 332.

² «Новое время», 1890, № 5311.

Н. Н. Фигнер. Воспоминания. Письма. Материалы. Л., 1968, с. 43.

⁴ «Петербургская газета», 1890, № 339.

нарастание безумия с привычной для него стихией мелодраматической патетики и надрыва. Он был первым, кто внес в исполнение партии истерический хохот в финале 4-й и 6-й картин, который с его легкой (или тяжелой) руки стал обязательным для всех Германов. И быть может, только Давыдов, артист новой эпохи, отказался от него.

Герман Фигнера — искренняя, но слабая натура. Он охвачен грустью от сознания невозможности счастья. В нем есть душевная надломленность. Артист понял, какое значение для музыкальной драматургии оперы имеет баллада Томского, поэтому мимическими средствами он передал глубокое впечатление, произведенное на него рассказом, так же как ранее встречей с Графиней. Нарастающее душевное смятение Германа артист передавал в заключающем 1-ю картину монологе. Как можно думать, акцент приходился не на утверждение «она моею будет», а на «умру». Обреченность — одна из основных черт Германа в трактовке Фигнера. Он отчетливо показывал, как нарастает в Германе роковое любопытство («бездны мрачной на краю»), ненависть и влечение к Графине, ее тайне. Поэтому 4-я картина была не началом, а одним из этапов на пути к безумию, 5-я — его кульминацией. Герман Фигнера отчетливо выделялся на красочном фоне, созданном по плану Всеволожского художниками, даже внешне. На нем был черный мундир нежинских гусар. Артист сам выбрал этот костюм и, по свидетельству современников, в частности А. Бенуа, производил впечатление inferнальное. Бенуа, вспоминая спектакль, писал, что самый, несколько сдавленный тембр голоса Фигнера оказался здесь уместным, ибо он углублял впечатление чего-то фатального, обреченного. «Вообще в облике Фигнера было нечто мрачное, и в нем не было ничего от приторности традиционного тенора. Провел свою роль Фигнер с такой убедительностью, с такой страстью, которая доказывала, что он совершенно с ней сроднился; в течение нескольких часов он отождествлялся с представляемым им лицом. Такого Германа, каким был Фигнер, я больше не видел и не слыхал, да и едва ли можно себе представить, что какому-либо театру могло бы выдаться счастье найти столь подходящего к роли артиста»¹. Для Чайковского ни один из виденных им позднее артистов, включая М. Медведя, не мог вытеснить воспоминаний о Фигнере. Он дал максимум того, что мог сделать художник той эпохи. Но партия Германа, как и вся опера, бездонна, и новая эпоха услышала в произведении то, что было недоступно предшествующей.

Исполнение партии Графини явилось выдающимся артистическим завоеванием М. Славинной. Она создала образ, отмеченный подлинным историзмом и психологической правдой. На высокой оценке ее исполнения сошлись все рецензенты. «Роль [Гра-

¹ А. Бенуа. Жизнь художника, т. 3.

фини] превосходно передается Славинной, сумевшей как своим гримом, так и общей верной передачей изобразить настоящий тип отжившей свой век черствой старухи аристократки»¹. О «бесподобной» передаче Славинной сцены в спальне писал другой рецензент: «Превосходна была Славина в роли старой Графини. Ее исполнение во II действии не могло не растрогать слушателей своей искренностью и глубиной чувства. Мы думаем, что после нее всякая другая артистка в этой роли будет слаба»². Современники отмечали цельность созданного артисткой образа, его выразительность. Графиня, высокая, худая, даже согнутая старостью, казалась нечеловечески высокой и страшной. По словам Э. Старка, «Славина была страшна в Графине именно благодаря своему росту... лицо было худое, с сильно заострившимися чертами, потемневшее от времени, но хранило в себе следы былой красоты. Страшное было в росте»³. Думается, что это несколько односторонний взгляд. Страшное ощущение от встречи с Графиней — Славинной рождалось от того, что это был «живой труп», двигавшийся, как писал один современник, судорожными рывками, словно механизм заводной фигуры по временам «заедало». Казалось, еще мгновение и перегнувшееся вперед тело нарушит равновесие и рухнет на землю. Палка, на которую она опиралась, была частью этого тела, облеченного в модный наряд. Зрители, затаив дыхание, следили за проходом Графини в 3-й картине или за ее выходом в финале 2-й. Вершины исполнение Славинной достигало в 4-й картине. Артистка позволяла почувствовать, что прошлое для Графини более живо, нежели настоящее. Горделиво и восхищенно перечисляла она имена придворных блестящего французского двора. Большинство исполнительниц фразу, обращенную к приживалкам, — «Чего вы тут стоите» — произносят громко и резко. У Славинной здесь звучала досада на помеху. Она всей душой перенеслась в прошлое и не хочет возвращаться к действительности. По свидетельству Д. Похитонова, «преображался и голос Славинной, принимавший окраску слабого старческого звучания»⁴. Современники отзывались об исполнении песенки, как о чуде, — в такой мере передача была проникнута чувством стиля, не говоря уже об идеальном французском произношении. По словам Бенуа, «особенно убедительно передавала Славина момент засыпания бывшей *Vénus moscovite*. Она вспоминает о версальских приемах, о «самой» маркизе Помпадур и напевает арию из «Ричарда Львиное Сердце», которую она когда-то пела перед королем. Только человек с глубоким артистическим чутьем мог найти тот способ петь говорком, с каким-то потуханием, который

¹ «Сын отечества», 1890, № 332.

² «Гражданин», 1890, № 345.

³ Э. Старк (Зигфрид). Петербургская опера и ее мастера. Л., 1940, с. 67—68.

⁴ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы, с. 153.

нашла Славина. Чувствовалось, что старуха подошла к самому порогу смерти, к краю могилы, оглядывается на целый, ушедший в какую-то тусклую даль, а когда-то полный блеска мир».¹ Не сразу Графиня, открыв глаза и увидев Германа, сознает, кто это. Поначалу казалось, что старуха принимает незнакомца за сонное видение. Затем ею овладевает страх. Рука тянется к звонку, но бессильно падает. Славина, в отличие от других исполнителей, оставалась неподвижной, но средствами мимики передавала оцепенение ужаса. На окаменевшем бледном лице жили только глаза, неотрывно следившие за Германом. Но в оцепенении тела было такое эмоциональное напряжение, что зритель понимал, каким смертным ужасом объята душа Графини. Только после угрозы Германа: «Старая ведьма! Так я же заставляю тебя...» — оцепенение преодолевается. «С последним сверхъестественным усилием вытягивается во весь рост страшный призрак в белом, длинный, длинный, безмерно жуткий, и, как подкошенный, падает в кресло... Потерявший власть над собой, Герман резко дергает Графиню за левую руку. Тело переваливается к краю кресла, а длинная худая рука в белом, свесившись через ручку и помотавшись несколько раз в воздухе, замирает неподвижно... Славина в этой сцене своей необычайной пластической выразительностью производила захватывающее впечатление»². Средствами скупой мимики и пластики артистка создавала образ потрясающей трагической силы. Д. Похитонов рассказывает, как он, заменяя суфлера на одном из спектаклей, был так захвачен игрой Славиной и выразительностью ее позы, что забыл дать сигнал опустить занавес. По его свидетельству, в 6-й картине Славина придавала своему голосу какой-то «„загробный” оттенок и произносила текст, едва шевеля губами, хотя каждое слово долетало до слушателей»³.

И. Палечек поставил сцену появления призрака довольно изобретательно. Комната освещена отблеском луны. На столе зажженная свеча. В полутьме не видны проложенные перпендикулярно рампе рельсы, по которым из-за кулис выезжает тележка. Первоначально Графиня появляется в навесном, с пружиной, распахивающемся от порыва ветра окне, слышен звон разбитого стекла, затем открывается дверь в глубине и выезжает фулка с Графинею. Мерное механическое движение тележки создавало впечатление, что призрак влечет какая-то невидимая сила. Края длинного савана делают фулку незаметной. Затем начинается обратное движение тележки, снова распахивается дверь, и призрак исчезает. Славина была выдающимся мастером грима, и облик мертвой Графини, как об этом свидетельствует фотография, действительно производил

¹ А. Бенуа. Жизнь художника, т. 3.

² Э. Старк. Петербургская опера и ее мастера, с. 68.

³ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы, с. 153.

грозное впечатление. Всеволожский предлагал закрыть лицо старухи белой, освещенной изнутри маской.

М. Фигнер драматизировала образ Лизы. Прекрасная певица, она все же внесла в свое исполнение элемент аффектации и приподнятости, тогда как в Лизе главное — простота, непосредственность, искренность. Критика выделяла достоинства исполнения партий Полины — Долиной, Елецкого — Яковлевым, Томского — Мельниковым. Выдающимися достоинствами отличалось исполнение оркестра, которым дирижировал Э. Направник. Опера имела большой внешний успех, но подлинное значение ее уяснилось позднее. Неизгладимое впечатление произвела «Пиковая дама» на А. Бенуа. По словам художника, испытанное им потрясение пробудило в нем любовь к Петербургу, к его прошлому. Бенуа даже склонен был считать, что впечатление от оперы сказалось на самой идее будущего «Мира искусства».

Что касается петербургской критики, то она показала неспособность понять великое произведение. Большая часть писавших изощрялась в тупых островах по поводу «карточного вопроса». Некоторые упрекали Чайковского в том, что он будто бы погнался за эффектами и перенасытил действие мрачными и безотрадными картинами. Опера не пришлась по душе и «хозяину» Мариинского театра — Александру III. Победоносцев усмотрел в ней отсутствие нравственного идеала. Он писал С. Рачинскому: «Что ныне за тенденция в искусстве. Вчера я был на парадной репетиции «Пиковой дамы» в присутствии государя и двора. Вы знаете повесть Пушкина. Из этого «игорного анекдота» ухитрились сделать трехактную оперу, длящуюся с семи с половиною до одиннадцати с половиною часов, с великолепным спектаклем — Летний сад, бал с балетом, роскошные костюмы XVIII столетия, сенсационное убийство старухи и явление ее после смерти. И три убийства — старуха, потом Лиза бросается в Неву, потом Герман закалывается в игорном доме. Музыкальная часть исполнена эффектных красот, но ничего идеального, и все лица либо мерзавцы, либо куклы»¹. В сходном духе высказывалась и бульварная печать (Соловьев, Баскин). Однако ничто не могло помешать все возрастающему успеху оперы.

Вскоре после петербургской премьеры состоялась постановка «Пиковой дамы» в Киеве (19 дек. 1890 г.). Год спустя «Пиковую даму» поставил Большой театр, затем прошли спектакли в Харькове, Саратове и других городах. В Киеве «Пиковая дама» была поставлена оперным товариществом под руководством И. П. Прянишникова в присутствии композитора. Дирижировал талантливый, опытный капельмейстер И. Прибик, ста-

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. С. Рачинского, № 18.

вил оперу Прянишников. Партию Германа исполнял М. Медведев, Лизы — А. Соловьева-Мацулевич, Графини — М. Смирнова, Елецкого — И. Тартаков. Спектакль товарищества, не поражающий роскошью обстановки, обладал значительными достоинствами. В. Чечотт писал о том, что задача постановщика отнюдь не заключалась в том, чтобы воспроизвести эффект петербургских мизансцен. «Наш оперный режиссер вышел блестяще из куда более трудного положения: он превосходно применил высокие требования сценической постановки новой оперы к скромным размерам и средствам местного театра. Большая часть костюмов и декораций выполнена весьма изящно: спальня Графини в 4-й картине просто художественна. Зимняя канавка с видом на Петропавловскую крепость и Летний сад тоже очень красивы. Но лучшей картиною оперы является по постановке прелестная и свежая интермедия». Опера была тщательно разучена. Медведев, по словам Чечотта, явился превосходным Германом. Артист тонко передал и лирику, и душевную драму своего героя. «Медведев был лирическим певцом в страстных любовных ариозо и сценах оперы, и далее он оттенил растерянность и начинающееся помешательство»¹. Более сдержанно оценил исполнение Медведева рецензент А. Каневский. Артист не сразу овладел сложной партией. Первоначально он исполнял ее мелодраматически-подчеркнуто. Московские критики (Медведев пел партию Германа и в Большом театре) высказали аналогичные замечания. Позднее артист освободился от налета провинциализма, аффектации, истеричности. Трактовка роли, несмотря на применение некоторых приемов Фигнера (истерический хохот в финале 4-й и 5-й картин), была иной. Киевский старожил, доктор Ф. Сенгалевиц, писал, что Герман Фигнера был человеком героического склада, обладавшим кипучим темпераментом и стальной волей: «Он погибает как мощный дуб, сломленный бурей, так как не может согнуться»².

«Пиковая дама» была поставлена в Большом театре 4 ноября 1891 года. Московский спектакль представлял копию петербургского. В партии Германа выступил на премьере Медведев. Несомненно, наряду с Фигнером он был в то время лучшим интерпретатором этой роли. Певец обладал голосом большой мощи, несколько баритонального типа, нервным и легко возбудимым темпераментом. Вместе с тем долгие годы выступлений в провинции наложили на него отпечаток. Медведев нередко прибегал к приемам, рассчитанным на внешний эффект. Московская критика отнеслась к Медведеву сдержанно. Н. Кашкин писал: «Медведев вообще довольно хорош в партии Германа, но далеко не безукоризнен. Главный его недостаток

¹ «Киевлянин», 1890, № 278.

² П. Чайковский на Україні. Матеріали і документи. Київ, 1940.

заключается в манере петь, усиливая какую-нибудь фразу и переходя непосредственно затем к *riano*. Много вредит Медведеву недостаточно выработанная и ясная дикция. Что касается игры Медведева, то он артист опытный и ведет свою роль довольно удовлетворительно, насколько позволяют условия его природных данных и таланта».¹ Более сурово отнесся к Медведеву С. Кругликов, упрекнув артиста в рутине и подражании Фигнеру (рыдания, истерический хохот): «Баловень провинциальной публики, Медведев привез к нам много провинциализмов, всех тех приемов, которые, к счастью, не всегда способны нравиться публике, получившей более тонкое воспитание»².

По общему суждению, М. Дейша-Сионицкая в партии Лизы была много выше М. Фигнер. Кругликов писал, что «М. Фигнер не сумела придать образу Лизы той теплой окраски, той задушевности, которую выказала в этой партии московская артистка Дейша-Сионицкая, несколько не смахивающая, как петербургская Лиза, на нечто среднее между Валентиной из «Гугенотов» и Корделлей из «Мести». Дейша-Сионицкая очень даровитая, чисто русская Лиза, играющая и поющая с большим умом и выдержкой»³. Очень высоко оценили исполнение артистки и некоторые другие критики.

Самым ярким образом спектакля была Графиня — А. Крутикова. По словам С. Кругликова, «редко приходится в опере видеть такую яркую, поистине артистическую передачу. Это был вполне законченный, до мелочей отделанный образ, художественно-реальное воспроизведение типа аристократки доброго старого времени, артистическое сплетение русской барыни французского воспитания с чем-то таинственно-фантастическим. Ей необыкновенно удалась песенка Гретри... Отлично ею оттенена каждая речитативная фраза. Притом во всей передаче не было даже тени утрировки»⁴. На высокой оценке этого исполнения сошлись едва ли не все писавшие. «Пальму первенства, бесспорно, следует отдать Крутиковой; Графиню она играет и поет превосходно, [являясь] настоящей первоклассной артисткой; она дает здесь совершенно законченный образ, реальное воспроизведение аристократки старинного закала с уместным французским оттенком; и в этот-то художественный реализм артистка умела тонко вплести нечто неразгаданное, какую-то сверхъестественную тайну»⁵. Споры вызвала интерпретация сцены с Германом. Славина проводила ее сдержанно; Графиня в ее толковании почти парализована ужасом и недвижима. Крутикова, напротив, передавала нервное возбуждение Графини. Кашкин писал: «Крутикова технически ведет [сцену] превосходно, но мы не

¹ Н. Кашкин. Избр. статьи о Н. Чайковском. М., 1954, с. 160.

² «Артист», 1891, № 18, с. 120.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ «Новости дня», 1891, № 3008.

согласны с нашей талантливой артисткой в способе толкования сцены. Крутикова дает Графине слишком много движения, с ней делается страшный первый припадок»¹. Кругликов оспорил точку зрения Кашкина. Он писал: «Мы положительно становимся на сторону защитников Крутиковой, когда слышим брошенные по ее адресу укоры в том, что она переигрывает в сцене смерти. Здесь, говорят, Графиня должна проявлять более оценки и неподвижности, чем первого беспокойства. На каком же основании? У Пушкина роковое объяснение Германа с Графиней в ее спальне совсем не так уже запечатлено неподвижностью старухи»². Ссылка на Пушкина едва ли убедительна. В повести сказано, что старуха «молча смотрела на него» [Германа] и, казалось, его не слыхала; и далее: «...старуха молчала по-прежнему. Черты ее изобразили сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность». При виде пистолета «Графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела. Потом покатила навзничь... и осталась недвижна»³. Конечно, судорожные движения и довольно подробно показанная сцена агонии были более эффектны, нежели сдержанность Крутиковой. М. Смирнова в харьковской постановке пошла по пути московской артистки⁴. Помимо Кашкина, и другие рецензенты укоряли Крутикову в избытке движений и чрезмерной «натуральности» передачи агонии Графини⁵. Вызвала упреки критики и сцена появления призрака, в которой театр прибег к грубо натуралистическому эффекту. Рецензент «Театра и жизни» писал: «К чему это подвязанный и поддерживаемый подушечкой подбородок, обвисающий у покойников»⁶. Критик справедливо заметил, что Герман видит созданный его больным воображением призрак, а не покойницу, вставшую из гроба.

Б. Корсов, которому была поручена партия Томского, обратился к композитору с просьбой внести изменения в балладу, в частности, в припев. Чайковский ответил черзвычайно любопытным письмом, значение которого далеко выходит за пределы вопроса, поднятого певцом. Объяснив, что изменения невозможны, так как речь идет с лейтмотиве, играющем в опере важную роль, композитор продолжил: «Припев следует скорее прошептать, произнести таинственно, чем пропеть. И чем больше Вы будете заглушать Ваш голос, как человек, рассказывающий что-то таинственное и страшное, тем более Вы произведете впечатление в конце баллады, где тот же припев поется

¹ Н. К а ш к и н. Избр. статьи о П. Чайковском, с. 161.

² «Артист», 1891, № 18, с. 120.

³ А. П у ш к и н. Полн. собр. соч. в 10 тт., т. 6. М., 1950, с. 339.

⁴ «Южный край», 1891, № 3769.

⁵ «Московский листок», 1891, № 311.

⁶ «Театр и жизнь», 1891, № 549.

на более сильной октаве Вашего лучшего регистра»¹. Как и обычно заботясь об эффекте, Корсов превратил Томского в офицера. Кругликов не без проники писал, что это позволило исполнителю «надеть красный мундир гусарского полковника и, оставаясь верным Екатерининской эпохе, не брить своих усов. Корсов — элегантный Томский, но баллада о трех картах ему менее по голосу, чем Мельникову; что же касается песенки последнего акта, то московский певец передает ее благороднее... отнюдь не подчеркивая некоторые скабрёзные частности ее текста».² Современники указывали на превосходное звучание оркестра и хора. Альтани отнесся особенно любовно к разучиванию оперы и добился удивительного ансамбля. Чайковский писал, что Альтани неузнаваем.

Вслед за Москвой «Пиковая дама» была исполнена в Харькове артистами антрепризы А. Картавова (16 дек., 1891 г.). Высокие музыкальные достоинства спектакля определялись тем, что его подготовил В. Сук. «Пиковая дама» была любимой оперой выдающегося дирижера, и он явился ее непревзойденным интерпретатором. Внешний облик спектакля представлял в значительной мере копию московской постановки (в свою очередь повторявшей декорации и мизансцены петербургской). Исполнители не впервые встретились с «Пиковой дамой». В партии Лизы выступила киевская исполнительница — А. Н. Соловьева-Мацулевич, Графини — М. Д. Смирнова, Германа — М. Е. Медведев. О последнем рецензенты отзывались с похвалой, указывая, однако, на «чувствительность» его вокальной манеры.

Следующий этап сценнической истории «Пиковой дамы» связан с Саратовом (23 ноября 1892 г.). Этот спектакль также отличался музыкальными достоинствами. Оркестром руководил И. Палицын, опытный музыкант, с именем которого связана деятельность многих оперных театров России и Советского Союза. Партию Лизы пела молодая даровитая певица М. Инсарова, позднее с успехом выступавшая в Харькове и Петербурге. Рецензент «Саратовского дневника» писал: «Роль Лизы окажется чуть ли не лучшей в репертуаре Инсаровой. Она дает очень грациозный образ девушки, беззавестно покоряющейся сильной натуре своего возлюбленного. Этот верный тон игры выдерживается и в пении»³. В партии Германа чередовались Ю. Закржевский и Резунов. Закржевский с большой драматической силой переложил нарастание безумия Германа. По утверждению некоторых современников, он в этой партии превосходил Фигнера. У Резунова ярче выступала чисто лирическая сторона.

«Пиковая дама» прочно вошла в репертуар русского, а позднее — и западноевропейского театров.

¹ «Сов. искусство», 1940, № 25.

² «Артист», 1891, № 18, с. 121.

³ «Саратовский дневник», 1892, № 252.

ГЛАВА IV

1

Создание «Иоланты» находится в прямой связи с процессами, происходившими в оперном искусстве конца XIX века. Гигантские размеры музыкальных драм Вагнера, их разросшийся оркестр, подавляющий человеческий голос, вызвали в начале 90-х годов своеобразную реакцию. Широкое, невиданное раньше (мы не говорим о зингшпилях и комической опере XVIII в.— это явление иного рода) развитие получили малые, чаще всего одноактные произведения. Действие их развертывалось в современности, в среде реальных людей, а не богов и титанов. Правда, в Германии делались попытки примирить легендарную тематику с малой формой (оперы М. Хуммеля), но успеха не имели. Аналогичное явление отмечено в драматургии. В немецком и австрийском театрах получают распространение одноактные пьесы Г. Зудермана, А. Шницлера. Широкую популярность приобретает одноактная драма во Франции и у поздних «парнасцев», и у натуралистов. Связь между явлениями литературы и оперы обнаруживается и в том, что нередко основой либретто композиторы избирают одноактные пьесы Д. Верги, Ф. Коппе и др. В 90-х годах появились первые одноактные русские оперы, и среди них такие выдающиеся, как «Иоланта» и «Алеко».

Замысел последней оперы Чайковского возник под воздействием драматического театра еще до сочинения «Пиковой дамы», но написана «Иоланта» позднее. Это самая камерная из его опер, драматургия ее более сжата и компактна, нежели в больших операх Чайковского. В «Евгении Онегине» — 22 музыкальных номера, в «Иоланте» — 8. Уступая предшественникам в общей протяженности (все же это одноактная опера), «Иоланта» по богатству и многообразию форм равна им. Но так как здесь нет вынужденных уступок требованиям большой сцены, то развитие лирической драмы совершается с большей свободой и интенсивностью.

Об «Иоланте» принято говорить, как о самом светлом оперном произведении Чайковского после «Черевичек». Это в общем верно, но все же преобладающее эмоциональное состояние в ней — светлая грусть, задумчивая мечтательность. Бурная и притом бездумная радость бытия свойственна одному Роберту. Но он не столько действенный участник лирической драмы, сколько антитеза главным героям — Иоланте и Водемону. Его духовная жизнь неизмеримо менее глубока. Мир Иоланты и атмосфера, которая ее окружает, исполнены высокой и нежной поэзии. Вместе с тем композитор дает почувствовать настроение непонятной тревоги, испытываемой Иолантой и ее подругами; безмятежность ее существования хрупка и ненадежна, ибо

героння намеренно отгорожена от действительности. Первое соприкосновение с ней разрушает искусственный рай. Неясная тревога волнует и Водемона, чья натура родственна Иоланте. Драматургический центр оперы, конечно, сцена Водемона и Иоланты. Здесь утверждается основная идея оперы — тема света. Однако замысел Чайковского не исчерпывается этим. Для него не менее важно показать, каким путем человек может обрести свет. И быть может, высший драматизм всей сцены заключен в горестном сознании Иолантой своей ущербности, в ее скорбно-покорных и проникновенных интонациях — «О рыцарь, рыцарь, где же ты?» В тот драматический момент, когда Иоланта впервые осознает, что лишена того, чем обладают другие, в ней совершается душевный перелом, она как бы вырывается из ласковой темницы, в которую ее поместил любящий отец. Для того чтобы прозреть, — а это, по утверждению мавританского врача, необходимо для исцеления — Иоланта должна понять, что она слепа. Иначе говоря, путь к счастью ведет через страдание. Высшей степени духовного прозрения Иоланта достигает тогда, когда отдает себя в руки врача, но не для себя, а ради Водемона.

В этом высшем смысле развитие образа Иоланты действительно есть движение к свету и познанию жизни. Но и прозрев, увидев окружающих, Иоланта не забывает прошлого, и в ликовании финала остается нота светлой печали.

Постановщиком «Иоланты» был Палечек. Мы располагаем составленным им режиссерским планом, дающим представление о характере спектакля; план одобрен Чайковским. Кроме этого, сохранилась и монтировка, содержащая указание на то, что в спектакле была использована «завеса — даль с деревней и мельницей из „Евгения Онегина“». Так русский пейзаж перекочевал в Прованс. Не удивительно поэтому, что сад Иоланты украшали тополя». Планировка единой на весь спектакль декорации была следующей. Сад опоясан низкой оградой, увитой растениями. Справа расположен замок короля Рене, к нему примыкает терраса (на планировке Палечека — балкон). Перед ней кусты цветов и задрапированное коврами ложе (кушетка — по Палечеку). Здесь засыпает Иоланта. В глубине сцены — скрытый от зрителей кустом роз — подземный ход; через него действующие лица могут войти в сад. Палечек следующим образом поясняет необходимость введения «трюма»: «Вся декорация написана, как будто сад и дом находятся на возвышенности и окружены крепостной стеной (как почти все старинные замки). Поэтому входящие люди поднимаются из трюма». Замысел этот не был полностью реализован в театре: место крепостной стены заняла обычная невысокая ограда. И хотя на плане действительно изображен трюм, нет полной уверенности, что именно отсюда появлялись действующие лица. Для декорации М. Бочарова характерна «красивость». По видимому, она

была свойственна всему спектаклю. Палечек неоднократно указывает на то, что действующие лица — подружки Иоланты — «живописно расположены», составляют «поэтические группы», протягивают над ее головой руки с цветами, одни — сбоку, другие опускаются на колени, одна или две помещаются у ее ног, — словом, режиссер старался достичь в движениях хора «как можно больше поэзии». Если вчитаться в указания Палечка, то можно понять, что они близки принципу балетной компоновки групп. И это не случайно. «Иоланта» шла в один вечер со «Щелкунчиком», и Палечек стремился приблизить форму оперного спектакля к балету. Да в сущности, и декорация «Иоланты» ближе к балетной. Принцип «красивости», таким образом, был задан сочетанием в одном спектакле произведений двух жанров. Конечно, Палечек и в опере стремился к «поэтической группировке», но в «Князе Игоре» это относилось к хору половецких девушек под пение которых выступали танцовщицы, то есть опять-таки здесь проявилось стремление сблизить пластику хора и балета. Палечек хотел в мизансценах сочетать красоту расположения групп с возможностью объяснить зрителю, что героиня слепа. Бригитта и подружки склоняют ветви дерева, и Иоланта осторожно, ошупью находит плоды. Она поворачивает голову не в ту сторону, где находится Марта. Найдя ее, обнимает за плечо и заставляет опуститься на колени, а затем осторожно прикасается к ее глазам. Первую арию Иоланта поет, опустив голову на плечо подружки. Палечек делает важное указание: «Настроение Иоланты грустное, но певица делает большую ошибку, если будет чересчур драматизировать арию и всю предыдущую сцену. Не надо забывать, что Иоланта почти ребенок, во всей ее фразировке должна быть простота и наивность»¹. Постановщик стремился внести драматизм в центральную сцену оперы — объяснение Иоланты и Водемона, сгущал напряжение перед финалом, когда Эбн-Хакия уводит Иоланту. «Закат солнца, почти ночь, только дальние вершины гор озарены отблеском вечерней зари. Звезды». Тьма — это состояние, в котором пребывает Иоланта. После того как раздается радостная весть об исцелении, Эбн-Хакия снимает повязку с ее глаз, сияние месяца озаряет сад.

Основные партии исполняли М. Фигнер — Иоланты и Н. Фигнер — Водемона. Как можно судить на основании рецензий, превращения ребенка в девушку и женщину, страдающую и любящую, артистка не передала, хотя сама превосходно. Однако некоторые критики находили, что для Иоланты нужен был бы более легкий, лирический голос. Между тем в Марининском театре была артистка, казалось созданная для этой партии, — Мравина. Драматизировал свою роль и Фигнер. Его герой пред-

¹ «Артист», 1893, № 32, с. 202.

ставлял своеобразный сплав Германа с Ленским. Замечательная опера Чайковского не встретила полного понимания у зрителей, хотя и пользовалась успехом. Аплодировали и бисировали обычно романс Роберта (исполнял Яковлев) и дуэт Иоланты и Водемона.

Критики обнаружили абсолютное непонимание оперы; отрицательно оценили ее и некоторые выдающиеся музыканты, например, Римский-Корсаков. Признание наступило позднее, когда в главной партии выступили Забела, Эйхенвальд, Полякова, Нежданова.

В тени «Иоланты» возникло несколько одноактных опер, в том числе написанные на тот же сюжет, что и произведение Чайковского, «Иоланда» Юфорова, мелодраматический «Поэт» Н. Кроткова и некоторые др.

2

Из всех одноактных опер, созданных в эту пору, после «Иоланты» и наряду с ней только одна — «Алеко» Рахманинова — оставила заметный след в истории оперного театра и сохранилась в репертуаре до наших дней. В ней раскрылось феноменальное дарование композитора, щедрый мелодический талант, вдохновенный лиризм и стихийный драматизм, инстинктивное чувство театра.

«Алеко» — экзаменационная работа С. В. Рахманинова. Выпускникам Московской консерватории было предложено написать одноактную оперу на либретто, сочиненное Вл. Ив. Немировичем-Данченко по «Цыганам» Пушкина. В своеобразном конкурсе кроме Рахманинова участвовали еще Л. Конюс и Н. Морозов.

На тот же текст оперу «Алеко» написал позднее П. Юон, обучавшийся в ту пору в Московской консерватории. Опера Рахманинова сочинена и инструментована менее чем в 3 недели. Судьба ее сложилась счастливо: она была издана и попала на сцену. Чрезвычайно высоко оценил «Алеко» Чайковский, высказавший желание, чтоб опера Рахманинова шла в один вечер с «Иолантой».

Несомненная связь между произведением молодого композитора и операми его великого современника. Однако «Алеко» не только развивает принципы лирической оперы Чайковского, но и утверждает новое понимание оперной драматургии. «Алеко» — трагедия, в некоторой степени близкая к маленьким трагедиям Пушкина. Перед слушателем разворачивается последний акт драмы, все, что ему предшествовало, устроено, и только эхо прошлого доносится в рассказах-воспоминаниях героев. Алеко Рахманинова — натура порывистая, мятущаяся, страстная и эгоистическая. Рахманинов отодвинул на второй план образы Земфиры и ее возлюбленного, быть может, потому, что хотел избе-

жать параллели с оперой Бизе¹. Но это не единственный мотив. Рахманинова волновали иные задачи. В опере противостоят не столько Алеко и Земфира, сколько Алеко и Старый цыган. Конечно, это противопоставление дано в поэме, но Рахманинов сделал его драматической основой. Старого цыгана композитор наделил свойством мудреца, глубоко постигающего законы жизни. И он, подобно Алеко, испытал измену жены, но не пытался мстить. Можно провести условную, конечно, параллель между Старым цыганом и Финном в «Руслане и Людмиле» Глинки. И в рассказе Старого цыгана за спокойствием мудрости чувствуется скорбь утраты. Рахманинов чужд этнографизму, он не использовал подлинных цыганских напевов — его интересовала не столько обрисовка реальной среды, сколько драма страстей человеческих. Мелодика оперы широко и свободно льется, достигая время от времени мощного эмоционального подъема. Только изредка композитор сообщает ей легкую восточную расцветку (вступление, начальный хор, постлюдия).

Небольшая по размерам опера состоит из 13 вокальных и инструментальных номеров; наряду с ариозными формами «Алеко» включает ансамбли, хоры, а также 2 танца. Интродукция выполняет важную музыкально-драматургическую роль — в ней проходят темы, определяющие развитие образа Алеко (одна из них открывает каватину, и она же использована в сцене убийства). Вторая тема (финал интродукции) связана с воспоминаниями героя о любви Земфиры. Первые сцены дают экспозицию обстановки (хор цыган), рассказ Старого цыгана, отца Земфиры, вводит действенный мотив: старик вспоминает об уходе жены, полюбившей другого. Неоднократно указывалось на то, что рассказ носит балладный характер. Это не случайно. В романтической опере баллада играла важную роль, являясь либо элементом завязки, либо философским зерном. Рассказ Старого цыгана выполняет роль психологического катализатора. Повествование и реакция Алеко не только раскрывают противоположность характеров обоих героев, но предвещают события. После первого эмоционального напряжения действие «успокаивается» (пляски женская и мужская). Табор засыпает (хор «Огни погашены»), и в ночной тишине разворачивается дуэтино Земфиры и Молодого цыгана, носящее лирический характер. Музыкально-драматургическая вершина оперы — каватина Алеко, исполненная высокого драматизма и страстной энергии. Каватина раскрывает страдания героя, его способность глубоко чувствовать, — так возникает самый пленительный эпизод — воспоминание о любви Земфиры и сознание утраты ее. Мелодия от голоса переходит в оркестр, досказывающий в постлюдии (как и в ряде романсов Рахманинова) то, что не выражено в слове

¹ Поэма Пушкина, написанная до повести Мериме, повлияла на «Кармен», но зрителям спектакля нет дела до хронологии.

и делает слышимым и «зримым» все, что переживает герой. Ю. Келдыш, убедительно показавший связи-отталкивания «Алеко» от первых веристских опер, указал на то, что введение оркестрового интермеццо в какой-то степени подсказано «Сельской честью» Масканы. Это звуковой пейзаж, образ рассвета и вместе картина спокойствия окружающей природы, контрастной душевному миру Алеко. Наименее удачен в опере финал — убийство Молодого цыгана и Земфиры.

Первое представление состоялось в Большом театре 27 апреля 1893 года в присутствии большой группы музыкантов во главе с Чайковским и прошло с успехом. Отзывы печати были сдержанно похвальные (сочувственными и содержательными нужно признать отзывы Кругликова, Канкина). Партию Земфиры исполняла Дейша-Сноницкая, Алеко — Корсов, Старого цыгана — Власов, Молодого цыгана — Клементьев. Корсов в эту пору заметно спал с голоса, и в исполнение роли Алеко внес много мелодраматизма и внешней патетики. Во всей глубине и мощи образ раскрылся много позже, в интерпретации Шаляпина. Более близка к замыслу композитора оказалась Земфира — Дейша-Сноницкая. Опера была вслед за Москвой поставлена в Киеве, а затем и в других городах. Далеко не все современники оценили «Алеко». И. Всеволожский писал Направнику (3 июня 1893 г.) о Рахманинове и Корещенко: «У первого есть талант. Но до сих пор он является поклонником фальшивой богини Консерватории. Он терзает уши слушателей диссонансами (!), чтобы испытать удовольствие *sie zu lösen* [разрешить их], а публика не ходит в театр для ученых экспериментов над барабанной перепонкой»¹. Сейчас трудно без улыбки читать ламентации директора императорских театров. Однако его суждение сыграло роль. «Алеко» был поставлен в Мариинском театре в 1914 году, то есть после того, как опера обошла почти все русские сцены.

3

В 1890 году состоялось первое представление оперы А. Аренского «Сон на Волге», а несколько лет спустя его одноактного «Рафаэля».

В «Сне на Волге» сказалось сильное воздействие Чайковского и отчасти Римского-Корсакова. Всего ярче и талантливее в опере то, что связано с лирикой любви, фантастическими образами (сны видений Воеводы). Тема социального протеста, столь важная для драмы Островского, не получила отражения. Композитор остался мягким элегическим лириком. Воевода выступает только как разрушитель личного счастья героев, а не как угнетатель народа. Поэтому и борьба с ним также при-

¹ ИТМК. рукоп. отд., фонд Э. Направника, 21, оп. 2, ед. хр. 268.

обретает частный характер. Многое в музыке Аренского отмечено национальным русским колоритом. В опере проявился мелодический дар композитора, но отсутствие яркого театрального темперамента, умения создавать большую форму, преобладание деталей, интересных, но не образующих целого, определили печальную судьбу оперы: она не сделалась репертуарной.

Первое представление «Сна на Волге» состоялось 20 декабря 1890 года в Большом театре под управлением автора. Спектакль оказался малоудачным. Театр даже не пытался передать колорит эпохи. С. Глаголь, посвятивший статью постановке оперы Аренского, указал на ряд вопиющих промахов в декорациях и костюмах, противопоставив казенному равнодушию Большого театра любовное внимание к передаче русского колорита в «Снегурочке», показанной на сцене Частной оперы в 1885 году. Он писал: «Девушки, одетые в летние костюмы подмосковных дачниц и изображающие пейзаж, держа пияльцы в руках, выстраиваются в ряд и что-то такое поют. Сцена производит такое впечатление, точно ни режиссер, ни сами певицы никогда даже не видели, как поют в деревнях девки и как они себя держат. Невольно вспоминаются при этом хоры в «Снегурочке» на сцене театра Мамонтова. Но те воистину художественные хоры нам еще не по плечу, они не нравились публике потому, что были неинтересны... Здесь происходит то же, что происходило еще недавно в области живописи. Пейзажи в наших операх — ни дать ни взять те же пейзажики в картинах наших академиков 50-х годов, и нам так же непонятна реальная баба на оперной сцене, как непонятны были академиком перовские типы. Но ко всему этому мы привыкли и пока иного не требуем. Забавно, что никому на сцене не бросается в глаза даже, какой странный контраст со всеми санными девками и бабами представляет Елена Дубровина — Зотова, настоящая посадская баба, и просто смешно было смотреть на стоящих рядом с нею девиц в сарафанах и башмачках с французскими каблучками. Вообще [Олена] Дубровина — Зотова и Бутенко — Дубровин по типичности лучшие персонажи оперы. Их не затмил даже Корсов, всегда и везде истый художник и прекрасный актер. Рядом с ними толстенький Барцал — Схимник и Эйхенвальд с жестами королевы Маргариты в «Гугенотах» производят странное впечатление»¹.

В спектакле были несомненные успехи как в исполнительском, так и постановочном отношении. Е. Лавровская с глубоким чувством исполняла партию старой крестьянки (роль эту в пьесе Островского гениально воплотила О. О. Садовская). Б. Корсов создал суровый и мрачный образ Воеводы, передав с драматическим мастерством его душевные муки. Сцена ночных видений Воеводы — лучшая в опере — была поставлена

¹ «Артист», 1891, № 1, с. 143.

с большим размахом. Здесь проявилась изобретательность К. Вальца, создавшего движущуюся панораму Волги. Воевода уснул в избе, но его терзают кошмары. По словам Глаголя, «на сцене все видно и в то же время так темно, как бывает в самом деле в ясные летние ночи. Но вот поднимается задняя стена, и перед вами дворцовое крыльцо. Задняя завеса написана исторически верно, до обмана правдиво, общий тон таков, что когда завеса опускается, то кажется, что перед вами на самом деле мелькнул очаровательный сон... Лодка с убегающими волжскими берегами также достойна похвалы; что касается задней движущейся завесы, то она представляет положительно колоссальное произведение. По соображению с ходом действия она должна иметь не менее двухсот аршин длины... Надо отдать справедливость Вальцу — он написал ее очень недурно и, главное, правдиво. Неудачен только правый край ее с полосатым «глинистым» берегом и левое окончание с теремами, но на всем остальном громадном пространстве перед вами настоящая Волга под Нижним, с ее широкими и суживающимися плесами и характерными формами берега нагорной стороны. Самое удачное место завесы — средняя часть, середина, когда все затягивается туманами сизых сумерек и берег с горящими огоньками едва чувствуется вдаль»¹.

4

Одноактная опера Аренского «Рафаэль» написана к открытию в Москве в 1894 году съезда художников, приуроченного к торжественному акту принятия городом галереи П. и С. Третьяковых. Характерно, что в качестве героя специально заказанной оперы был избран великий западноевропейский, а не русский художник. Несмотря на убожество текста А. Крюкова, композитора привлекла тема: искусство обладает такой силой воздействия, что перед ним склоняются даже враги. В опере другом Рафаэля оказывается кардинал Бибиена, который, застав в мастерской художника Форнарино, с которой тот пишет Мадонну, обвиняет его в кощунстве. Увидев картину, и кардинал и народ замирают в благоговейном молчании.

Любопытным реальным комментарием к опере может явиться неизвестный эпизод ее прохождения через цензуру. Опера была запрещена Главным управлением по делам печати по тем же мотивам, по которым кардинал хотел осудить Рафаэля. Цензурный запрет за 2 недели до открытия съезда нарушил все планы его устроителей. На защиту оперы выступили А. А. Потехин и А. Н. Майков. Последний писал начальнику по делам печати Феокистову: «Затруднение цензуры заключается в том, что картина (которая, впрочем, к зрителям будет постав-

¹ «Артист», 1891, № 1, с. 143—144.

лена не en face) должна быть изображением Мадонны; перед тем же видели, что ее писал Рафаэль тут же с Форнарины, причем между ними происходило любовное объяснение. Потехин просит, нельзя ли дать ему указание, что бы можно было тут изменить, чтобы спасти, как он говорит, этот перл произведения Аренского (восходящей звезды русской музыки), на предстоящей выставке составляющий ее чуть ли не главное украшение. Он просит меня ходатайствовать, чтобы Вы его приняли. Если я верно понял затруднение цензуры, то его можно устранить тем, чтобы заставить Рафаэля писать с Форнарины не Мадонну, а какую-нибудь другую картину или просто мелом чертить на чистом полотне какую-нибудь фигуру. Картина же, с которой срывают занавеску (стоящая так, что ее не видит зритель), может быть чем угодно и возбуждать восторг действующих лиц. Не будет ли это выходом из затруднительного положения, который желателен ввиду избежания на нас нареканий¹ как раз на съезде, отпраздновать который Москва собирается очень громко². Письмо датировано 16 апреля, а 18 апреля либретто было дозволено с небольшими сокращениями.

«Рафаэль» — опера камерная. В ней всего 3 основных участника. Есть в ней жанровые сцены (ученики Рафаэля) и одна массовая — толпа, врывающаяся в мастерскую художника. Но они выполняют чисто служебную роль. Голос певца за сценой — голос одного из толпы, вернее, голос карнавала, составляющего фон основного действия, аккомпанирующий любовному объяснению Рафаэля и Форнарины. Музыка не может отказаться в искренности выражения, но вместе с тем на ней лежит отпечаток салонности. «Рафаэль» — самая репертуарная опера Аренского, хотя она уступает предшествующей и последующей («Наль и Дамаянти»). Поставленная в Мариинском театре в 1895 году (до этого исполнялась несколько раз на концертной эстраде и в Московской консерватории), она имела негромкий, но прочный успех. Ему в немалой степени способствовали М. Славина (Рафаэль) и Е. Мравина (Форнарина).

ГЛАВА V

Создание «Млады» (1889—1890) знаменовало возвращение Римского-Корсакова после 8-летнего перерыва к опере. Предшествующие годы были отданы произведениям иных жанров и, главным образом, самоотверженному труду по окончанию и редактированию сочинений Мусоргского и Бородина, педагогической, общественной и дирижерской деятельности. Длительный уход композитора от музыкального театра обусловлен был

¹ А. Н. Майков был цензором.

² ЦГИА, ф. 776, оп. 25, 1894, № 428, лл. 1—6.

не утратой интереса к опере, а иными более сложными причинами. В данной работе мы можем только кратко указать на причины кризиса, воздействие которого опустошительно сказалось на творчестве Римского-Корсакова. Кризис был во многом порожден сложной общественной обстановкой. 80-е годы — один из самых мрачных периодов русской истории. Самодержавие, смертельно перепуганное угрозой революции, беспощадно подавляло любую форму протеста. Реакция обрушилась на литературу и искусство. Одна репрессия следовала за другой. Был закрыт журнал «Отечественные записки»; по винушению Победоносцева снята с Передвижной выставки картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван»; запрещены к демонстрации полотна Н. Ге и В. Верещагина; не допущена на сцену «Власть тьмы» Л. Толстого (постановка ее состоялась позднее); уничтожен тираж сочинений Лескова; запрещена после первого представления опера А. Рубинштейна «Купец Калашников». Александр III вычеркнул «Бориса Годунова» из намечавшегося репертуара Марининского театра (1888) и запретил придворному оркестру исполнять увертюру Римского-Корсакова «Светлый праздник».

Невыносимой стала обстановка в Певческой капелле, «пропитанная шпионством, сплетней и лицемерием», возникшая под воздействием Тертия Филиппова и соперничавшего с ним Победоносцева. Последний писал С. Рачинскому (12 ноября 1893 г.): «Рука Тертия простирается всюду. И в Певческой капелле он хозяйничает, ибо Балакирев в полном у него подчинении. Теперь Римский-Корсаков, не терпя этого положения, вышел из капеллы, а на место его Тертий поместил контрорского чиновника, некоего Полякова»¹. Рубеж 80—90-х годов — самый трудный период жизни композитора, пора временного разочарования в ценности собственного творчества и его товарищей, которых он склонен был обвинять в измене идеалам Новой русской школы. Жизнь Римского-Корсакова осложнялась тягостными испытаниями личного характера — смерть матери и маленького сына, болезнь и смерть дочери. Не принесли ему радости, хотя и сопровождались успехом, выступления за рубежом — в Париже, Брюсселе. Неудачной оказалась попытка эстетического осмысления природы музыкального искусства. Высказывания Римского-Корсакова этих лет о музыке полны глубоких противоречий. Поэтому нельзя на основе отдельных его замечаний делать выводы о коренном изменении его взглядов на Могучую кучку. Иногда резко и пристрастно оценивая те или иные стороны творчества Мусоргского, он с возмущением и гневом говорил о членах беляевского кружка, «которые плюют в кладезь, из которого пили... Особенно меня мутит, когда нещадно попадает Бо-

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, рукоп. отд., фонд С. Рачинского. Преемником Римского-Корсакова стал С. М. Ляпунов.

родину и Мусоргскому»¹. Для понимания отношения Римского-Корсакова к Могучей кучке в эти кризисные годы важно то, что он сделал для развития ее традиций, а не то, что в минуты сомнений и отчаяния высказал в беседе или в письме.

«Млада» создавалась в трудное для Римского-Корсакова время, и в ней проявились противоречия его творческого сознания. Однако было бы неверно рассматривать это произведение только как порождение кризиса. В известной мере оно означало и преодоление его. Факты возникновения замысла «Млады» хорошо известны. Во II годовщину смерти Бородина друзья покойного собрались в его квартире. К этому времени разбор его рукописей, в том числе набросков к коллективной опере «Млада», был закончен. Лядов заметил, что этот сюжет подходит для Римского-Корсакова; тот давно искал подходящую оперную тему и одно время думал остановиться на «Добрыне Никитиче». Нельзя забывать о том, что Римский-Корсаков только что закончил вместе с Глазуновым редактирование и инструментовку «Князя Игоря», предполагал оркестровать наброски Бородина для «Млады» и продолжал жить в кругу идей покойного музыканта. Тем с большим интересом он должен был воспринять совет Лядова. Художественное сознание Римского-Корсакова тяготело к упорядочению и завершению материала, оставшегося неоконченным в наследии близких ему музыкантов. Создание оперы-балета «Млада» — своеобразная реализация идеи «Млады» коллективной и тем самым возвращение к незабвенным дням молодости, связанной с Могучей кучкой. Конечно, это было возвращение «по спирали», но все же возвращение.

В 70-х годах создание оперы-балета силами Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, при участии Л. Минкуса, потерпело крушение. План этот был изначально обречен на неудачу. Директор театра и автор сценария С. Геденов² рассчитывал создать, следуя французским образцам, общеславянскую феерию. В эту же пору он пытался привить феерию и на драматической сцене, убедив написать ее А. Островского («Иван-царевич»). Идея привлечения к работе над оперой-балетом (жанр, возникший во Франции в XVII в. и не исчезнувший в XIX в.) группы композиторов также заимствована из Парижа. Там нередко можно было увидеть на сцене произведение, в создании которого участвовало несколько человек. Ограничимся одним примером. Опера «Маркиза де Бренвильер» принадлежала 9 композиторам. Аналогичные опыты возникали и на концертной эстраде. Вспомним знаменитый «Гексамерон», принадлежавший 6 авторам, в том числе Шопену и Листу.

¹ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков, вып. 3. М., 1936, с. 85.

² С. Геденов обладал серьезными познаниями в области археологии и истории; замысел «Млады» возник в пору появления трудов, посвященных истории и быту полабских славян.

Сценарий и либретто «Млады» (в его разработке принимал участие В. Крылов) генетически связаны с балетом и феерией. Если отвлечься от того, что действие разворачивается в древнеславянском мире, то сюжет носит все признаки балетного происхождения. Дело не в том, что главная роль поручена мимистке. У «Млады» в этом отношении есть предшественница — «Фенелла» Обера. Важно другое: основная интрига воспроизводит схему романтического балета, в частности, балета «Тень» Ф. Тальони, поставленного впервые в Петербурге при участии его дочери Марии (1839). Балет сохранился в репертуаре русского театра и позднее, когда заглавная партия перешла к Адрияновой. Исходная ситуация «Тени» сводится к следующему. Невеста «вельмож» Лоредана — графиня Анджела — умерла во время венчания. Потрясенный горем Лоредан попадает в замок влюбленной в него дочери владетельного герцога Гаэтана Евдоксии. Лоредан видит во сне себя и Анджелу, готовящуюся к венцу, затем герцога и Евдоксию, обсуждающих план убийства Анджелы: Евдоксия стремится выйти замуж за Лоредана, а ее отец — завладеть принадлежащими будущему зятю землями. Во время свадебного обряда Евдоксия подносит Анджеле отравленный букет, и невеста, вдохнув его запах, умирает. Лоредан пробуждается, объятый смятением. Еще более он потрясен, когда во время придворного празднества видит тень невесты. Каждый раз она становится между ним и Евдоксией. Лоредан не знает, чему верить — пророческим снам, призраку или Евдоксии, к которой испытывает влечение. Вмешательство тени и небесных сил приводит действие к развязке. Разражается гроза над замком герцога, злодеи погибают под его развалинами, а Лоредан соединяется с Анджелой.

Вспомним ситуацию «Млады». Невеста князя Яромира Млада умирает во время свадьбы. Он останавливается в замке князя Мстивоя, который стремится выдать за него дочь Войславу. Мстивой хочет завладеть землями Яромира. Молодой князь видит во сне, как Войслава надевает Младе золотое отравленное кольцо и та умирает. Яромир пробуждается в смятении. На празднестве каждый раз, когда Яромир пытается приблизиться к Войславе, между ними возникает тень Млады. Опускаем ряд подробностей и сцен, не имеющих аналогии в балете. В финале оперы наводнение уничтожает город, гибнут убийцы, души Яромира и Млады соединяются.

Как мы могли убедиться, основная фабульная линия совпадает. Характерно, что, когда Минкус написал балет «Млада», М. Петипа ввел следующее изменение в сценарий: причиной смерти героини явилось не кольцо, а отравленный цветок (ситуация, типичная для балетных и не только балетных мелодрам; вспомним «Адриенну Лекуврер» Скриба и Легуве). Заимствовав сценарную схему из «Тени», С. Гелеонов перенес действие в иную эпоху и национальную среду, усложнил фа-

буду, ввел ряд фантастических персонажей (в «Тени» был Повелитель воздушных гениев). Он использовал мотивы славянской мифологии, но из-за чужеродности балетной фабуле они оказались нарочитыми. Коренной недостаток сценария — статика; основные события произошли задолго до начала действия.

Римского-Корсакова привлекла в либретто, конечно, не шаблонная фабула; сценарий, при всех недостатках, давал простор творческому воображению музыканта, позволяя воссоздать картину древнеславянского мира, показать людей в единстве с природой, раскрыть обрядовую сторону быта. Реальное в сценарии соседствует с фантастикой, образы полабских славян — с экзотическими персонажами. Композитор получил возможность обратиться к эпосу, сказке, войти в сферу притяжения «Руслана и Людмилы» и косвенно — «Князя Игоря» (эпичность, Восток).

Музыкально-драматургическая концепция «Млады», зиждящаяся на показе борьбы светлых и злых сил, во многом родственна опере Глинки. Не только функция, но и музыкальная характеристика злой Морены подсказаны Наиньей. От Глинки идет передача партии Чернобога хору (Голова в «Руслане и Людмиле»). Искушения Ратмира в замке Наиньи навеяли аналогичную сцену в III действии оперы Римского-Корсакова. Борьба добра и зла совершается не только в мире, окружающем человека, но и в его душе; память о Младе и чувственное влечение к Войславе характеризуют двойственность человеческой природы, зависящей от воздействия света и мрака. Одно из противоречий драматургии оперы заключается в том, что прекрасная и выразительная музыка написана словно поверх текста — эмоции героев не воплощаются в характерах (их нет в сценарии), но существуют независимо от них. Сценически аморфна и бесплотна не только Млада, но и Яромир. Музыка вне сцены должна воздействовать сильнее, чем в союзе с ней. Беда оперы — не в отсутствии внешнего действия. Напротив, событий слишком много, но они не влекут изменений в героях. Персонажи остаются неподвижными. Римский-Корсаков писал позднее, что ему мешала чрезмерная лаконичность текста. Но речь должна идти о том, что в сценарии отсутствовало развитие, психологическое обоснование. Сцены обрядовые, бытовые, фантастические призваны были служить фоном. Но аморфность основных персонажей (речь идет о сценарии) привела к тому, что фон выдвинулся на первое место. Лучшие страницы «Млады» — образы природы, образы фантастические и торжественно-обрядовые (дьяня рядовой, марш князей, литовская пляска, танец индийских цыган, гаданье и купальское коло). В III действии — волшебная по звукописи картина звездной ночи, шабаш нечисти, чертоги Клеопатры и финал, возвращающий к яви.

В «Младе» есть предвосхищение того, что появится в позднейших операх Римского-Корсакова (торжище в «Садко»),

и связь с тем, что было достигнуто его предшественниками и современниками. В музыке ощущаются импульсы, идущие от Глинки и Бородина. Песнь Лумира обнаруживает родство с песней Баяна, и песней Половчанки (фразы: «ворвался силой», «словами он чужими», «он друженьку единую имеет», «чужим богам»). К «Игорю» ведут и некоторые другие моменты II действия; после звукового пейзажа (III акт), когда музыка позволяет увидеть — услышать и расходящиеся облака, и мерцающие звезды (здесь многое превосходит страницы поздних произведений композитора), следует могучее, зловещее и вместе с тем «гротескное» «коло» нечисти. Несомненно, что сцена шабаша, в которой использованы заговоры и лексика «народного чернокнижия», создавалась по аналогии с подобным эпизодом в «Осуждении Фауста» Берлиоза (№ 19). Французский композитор заимствовал текст у шведского мистика Сведенборга, Римский-Корсаков — у фольклориста и этнографа Терещенко. Фантастическая картина решена средствами, сходными с «Шехеразадой», в то же время есть в ней превосхождение хора прислужниц Шемаханской царицы. Это своеобразный синтез русского ориентализма.

Наряду с импульсами, шедшими от Глинки и Бородина, на замысле «Млады» сказались и другие воздействия. В эту пору композитор познакомился с «Кольцом нибелунга» Вагнера в исполнении немецкой труппы, приехавшей в Петербург¹. Знакомство с тетралогией произвело на Римского-Корсакова сильное впечатление. Он не пропускал оркестровых репетиций и был на всех циклах тетралогии. В «Летописи...» сказано: «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестр»². В другом месте Римский-Корсаков указал, что он применил в «Младе» вагнеровскую систему лейтмотивов. Сюжетика «Млады», казалось, обманчиво сближала ее с темами некоторых вагнеровских опер. Положение героя между двумя

¹ Организатором гастролей был оперный импресарио, в прошлом певец (тенор) Анджело Нейман. В 1882 г. он составил передвижную вагнеровскую труппу. Афиша петербургских гастролей сообщала: «Декорации и сценические приспособления, составляющие знаменитую оригинальную постановку в Байрейте, превосходно восстановлены придворным художником Бурхардом в Вене; машины под руководством К. Лаутеншлегера, главного машиниста королевского придворного театра в Мюнхене». Музыкальным руководителем труппы был дирижер К. Мук, один из крупнейших капельмейстеров Германии. Труппа, приехавшая в Петербург (гастроли ее состоялись и в Москве), насчитывала ряд превосходных певцов. Партию Брунгильды пела Т. Мальтен, первая Кундри в байрейтском «Парсифале», партию Зигфрида и Логе исполнял Г. Фогель, певший Логе на первом представлении «Кольца нибелунга» в 1876 г. Труппа Неймана дала в Петербурге 16 представлений — 4 цикла «Кольца нибелунга», затем выступала в Москве, где на спектаклях были Л. Толстой и С. Танеев.

² Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 169.

женщинами — нежной, чистой и чувственно-прекрасной — навредило на память Тангейзера. Нельзя, конечно, отрицать известного воздействия Вагнера, но не следует и преувеличивать его.

Вагнер, за исключением «Нюрнбергских мастерзингеров», безразличен к быту, конкретной житейской реальности. В «Тристане и Изольде», «Кольце нибелунга», «Парсифале» герои абстрагированы от нее. Римский-Корсаков не мыслит даже фантастических персонажей вне окружающего мира. Принципы музыкальной драматургии «Млады» иные (опера-балет), нежели у Вагнера. Пестрая смена сцен, картин, эпизодов противоположна вагнеровскому принципу статичности и замедленного нагнетания и чувственного томления, не находящего разрешения. Да и система, применение лейтмотивов у Римского-Корсакова иные, нежели у Вагнера. Н. Кашкин справедливо писал: «В музыке «Млады» основные мотивы являются большею частью поодиночке и с гомофонным сопровождением, что дает возможность легко следить за их проведением, а у Вагнера из лейтмотивных характеристик отдельного лица и событий делаются чрезвычайно сложные комбинации гармонические и контрапунктические»¹. В другой статье он развил и конкретизировал свою мысль: «Существенная разница с Вагнером заключается в том, что у германского романтика положительно все сценические положения дают материал для сложных и обширных комбинаций всякого рода, основанных на лейтмотивах, между тем у Н. А. Римского-Корсакова лейтмотивы служат только легчайшим, простейшим средством для музыкальной характеристики, и если подвергаются изменениям, то разве немногим ритмическим и гармоническим, но не служат предметом такой сложной тематической работы, как у Вагнера»².

К системе лейтмотивных характеристик Римский-Корсаков обращался и до «Млады», притом отлично от Вагнера, так как лейтмотивы у него выступали не только в оркестре, но и в вокальной партии («Снегурочка»). Млада безгласна, за нее о том, что она чувствует, может сказать только оркестр. Лейтмотив или мелодия Млады сродни лирически напевной теме Панночки в «Майской ночи» или Снегурочки (в финале) и предвосхищает образ Морской царевны. Войславу характеризуют две темы — одна влекущая и завораживающая, другая порывистая и «злая». Образ Войславы музыкально не развит, но намечает пути к Любаше (тема страстной тоски) и Кашеевне. Отчетлива гротескная тема Морены — Святохны, восходящая к Нанне и образу Бабы Яги в «Сказке» Римского-Корсакова. Суровая лейттинтоная Мстивоя предвосхищает характеристику татарских князей в «Княже». Римский-Корсаков применил некоторые оркестровые

¹ «Русское обозрение», 1892, № 10, с. 943.

² «Русские ведомости», 1892, № 299.

приемы Вагнера, но партитура его яснее и прозрачнее. Ю. Энгель писал: Приемы «Вагнера вовсе не заполнили этой радужной палитры, монографическая прозрачность которой столь коренным образом отличается от буйной, тяжелой насыщенности вагнеровского оркестра: они заняли в ней подчиненное место, распустившись к тому же самостоятельным цветом»¹. Богатое чисто музыкальными достоинствами, поразительное по красоте инструментовки произведение все же лишено цельности. Слить воедино принципы русской эпической оперы с элементами вагнеровской системы Римскому-Корсакову не удалось. Неорганичным оказался и сам жанр оперы-балета.

Во время постановки «Млады» М. Петипа был болен и не принимал участия в подготовке спектакля. Между тем еще в 1879 году он поставил балет Минкуса на ту же тему. Балет был с успехом возобновлен в 1896 году и свидетельствовал о пристальном интересе балетмейстера к культуре славянских народов, как это убедительно показал Ф. Лопухов. Несомненно, если бы танцы в опере-балете Римского-Корсакова ставил Петипа и руководил решением мимической роли Млады, судьба спектакля могла бы оказаться другой. Поскольку жанр «Млады» был определен автором как «волшебная опера-балет» по аналогии с «Русланом и Людмилой» (названной «волшебной оперой»), то постановка была разделена между Палечеком, помогавшим ему Морозовым (режиссура вокальной части) и балетмейстерами Л. Ивановым и Э. Чекетти. Внутреннего единства в их работе не было. Роль Млады, порученная характерной танцовщице Марии Петипа, оказалась вне сферы наблюдения оперной режиссуры. К тому же артистка по складу своего дарования совершенно не подходила к партии.

Римский-Корсаков отрицательно оценил работу балетмейстеров: «Постановка танцев и мимических движений в общем была неудачной. Балетмейстеры Иванов и Чекетти обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы, а если она не рутинно-балетная, то и совсем ее не понимают»². Эти слова, быть может чрезмерно жестокие по отношению к Л. Иванову, все же заставляют насторожиться. Ведь композитор не впервые встретился с этим балетмейстером. Известно, что он следил и за постановкой полонезских плясок. «Характер движений, изобретаемых гг. балетмейстерами, сплошь и рядом не соответствует характеру музыки. Под тяжелое форте ставятся грациозные движения, под легкое пианиссимо — тяжелые скачки; мелкие ноты мелодических рудал выбиваются погами с усердием, достойным лучшей участи. Из танцев удался только индийский благодаря танцовщице Скорсюк, живой и бойкой девице цыганского

¹ «Русские ведомости», 1913, № 216

² Н. Римский-Корсаков. *Летопись моей музыкальной жизни*, с. 182

типа, да группы теней, распланированных с изяществом балетмейстером Чекетти... Зато ему окончательно не удалось танцы и группы в сцене у Клеопатры. Соединение двух одновременных танцев — одного медленного и страстного, а другого быстрого и бешеного — не вышло окончательно, ибо Чекетти совсем не разобрал соединения двух противоположных ритмов в музыке. Не вышел также хоровод (коло) II действия, оказавшийся в постановке однообразным и скучным. Сомневаюсь, чтобы М. М. Петипа, исполнявшая роль Млады, знала и понимала свою роль и помнила бы стихи, поясняющие содержание ее мимики. Появление ее в начале III действия до генеральной репетиции включительно не было окончательно установлено. То появлялась она справа, то слева, то на скале, то внизу. Не были согласованы поэтому и мизансцены Яромира, которого нужно было поместить так, „чтоб его было хорошо слышно”¹. То, что суждение автора справедливо, подтверждается отзывами рецензентов, сурово оценивших постановку танцев, исключая отмеченные и Римским-Корсаковым движения теней. Неудачно сценически были решены сны Яромира. Их ставил не И. Палечек, а Л. Иванов. Все мимические роли в них исполняли ученицы и ученики балетного отделения Театрального училища: Младу — В. Трефилова, Яромира — С. Легат, Войславу — Офицера, в свите Млады участвовала А. Ваганова.

Римский-Корсаков упомянул об удачном расположении танцовщиц в начале III действия. Декорация представляла горное ущелье, склоны и вершины гор. Одна из теней сидит, в центре — Млада, две тени поодаль, две на пригорках, одна на крутизне. Ночное небо подернуто облаками; они постепенно рассеиваются (в соответствии с музыкой), появляется луна, и тени в белых покрывалах со звездами, укрепленными на головах, ведут хоровод, спустившись с гор. Замысел балетмейстера, как можно догадаться, заключался в том, чтобы тени изображали падающие звезды. Что касается сцены у Клеопатры, то за исключением Скорсюк все было решено в духе трафаретного восточного балета. В. Серова писала в рецензии на спектакль: «Постановка нового произведения перешла в ведение балетмейстеров, им была вверена судьба дорогого детища маститого русского композитора. Произведение не понято ни зрителями, ни заведующими постановкой на сцене». Она приводит примеры: «Яромир сидит на авансцене и смотрит на собственный сон... Вся история этого происшествия изображена на подмостках во второй кулисе, и представлена грубо, без всякого вкуса. В оркестре играют брачный марш, а бракосочетание происходит вдали, и все суетные движения на маленькой площадке действующих лиц комичны, что убивает эффект чудной музыки...

¹ И. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 182—183.

Постановка в богатстве и роскоши ничего не оставляет желать, но поэзии, фантастичности не проглядывало ни в одной сцене. Сама Млада выплясывала у рампы свои чувства, тени рутинно порхали, а черти балаганши при освещении красной бенгаликой, плясали необыкновенно бессмысленно, нелепо, ни единым движением не старались подойти к авторскому замыслу, хоть издали, хоть вскользь»¹. Н. Кашкин, говоря о сцене Клеопатры, положительно отзывался о Скорсюк, но указал, что весь фантастический колорит передается не постановкой, а музыкой². Сохранилась зарисовка сцены шабаша. Морена с короной на голове, Чернобог, Червь, Топелец, Чума в медвежьих, волчьих, собачьих масках с огненными глазами. Высокий бородатый старик (Кашей), положив руку на книгу, творит заклятье. В «Ежегоднике императорских театров» за 1892/93 год опубликован рисунок Репина, изображающий эту сцену. Он, вероятно, сделан в ту пору, когда художник писал портрет композитора. Едва ли рисунок выполнен на спектакле, скорее, это свободная композиция, навеянная впечатлениями оперы.

О постановке оперных картин «Млады», в частности о решении массовых сцен Палечеком, Римский-Корсаков отзывался положительно: «Благодаря его стараниям многие хоровые сцены вышли живо и естественно, в особенности сцена торго во II действии»³. Это суждение также подтверждается высказываниями рецензентов, единодушно высоко оценивших жизненность, яркость и характерность пестрой толпы. Малоудачным, за немногими исключениями, оказался состав исполнителей. Партию Войславы должна была исполнить Ф. Литвин, но контракт с ней не был возобновлен. Певицы Сонки и Ольгина, исполнявшие поочередно роль Войславы, свободно справляясь с вокальной стороной, образа Войславы не создали, как и Михайлов — Яромира. Н. Кашкин писал: «Партни вокальных солистов написаны очень благодарно для исполнителей, но Сонки, певшая партию Войславы, владея довольно большим голосом, не наделена особенным талантом и спела все довольно бесцветно, а кое-что и совсем неудачно. Михайлов был не совсем здоров, и голос его в партии Яромира звучал недостаточно красиво. Хороши были Пильц в партии Морены и Стравинский в партии Мстивоя». Из небольшой партии князя Ретры Стравинский создал яркий и выразительный образ сурового, мрачного и властолюбивого человека, не останавливающегося перед преступлением. Он один из всех солистов верно почувствовал и понял замысел автора. «Главными исполнителями в «Младе» являются оркестр и хор, исполнившие свое дело в высшей степени блестятельно. Красота инструментовки «Млады» есть... нечто небывалое, и превосход-

¹ «Артист», 1892, № 26, с. 189.

² «Русские ведомости», 1892, № 299.

³ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 182.

ный оркестр Мариинского театра выполнил свою благодарную задачу с таким совершенством, какого, нам кажется, никогда не случилось слышать в оркестровом исполнении. В этом случае многое нужно отнести в заслугу Э. Ф. Направника, одного из лучших капельмейстеров в Европе»¹.

«Млада» не была принята зрителями и критикой. Направник считал это произведение Римского-Корсакова неудачным. За немногим исключением (Н. Кашкин, В. Гайдебуров) рецензенты отнеслись к опере враждебно; особенно изощрились в издевательствах Баскин и Соловьев. В неопубликованном письме к Н. Финдейзену Е. Петровский писал: «Вчера я страшно взволновался. «Младу» на втором представлении целиком ошибали. Все попытки к аплодисментам заглушались зменным шипением публики. Никто из исполнителей не был вызван, музыканты выходили хохоча из оркестра. На первом [представлении] — венки, на втором — шиканье. Был ли подобный случай с каким-либо произведением? «Младу» ошибали, над «Младой» хохочут и теперь. Вот возликуют Баскины, Соловьевы и тому подобная нечисть»².

Римский-Корсаков писал: «Сонная и важная публика абонементов... скучала не на живот, а на смерть в моей опере... высочайший двор не заинтересовался ею; ожидавшийся приезд государя на последнее представление «Млады» не состоялся... министру высочайшего двора опера моя, как я слышал, не понравилась, а это для дирекции имеет большое значение. Газетные статьи унизили насколько возможно «Младу» в глазах публики... По всему этому, очевидно, сложилось мнение, что «Млада» — слабое произведение, и это мнение большинства, вероятно, надолго установилось, почему я никак не жду успеха моей оперы в ближайшем будущем, а может быть, никогда»³. Эти горькие слова, к сожалению, оправдались; Римскому-Корсакову более не пришлось услышать своего произведения; оно было снято после 6-го спектакля. Характерна запись Кондратьева о 1-м представлении «Млады». Сначала дается общая оценка: «По содержанию своему, как эпическая сказка, которую автор (выдающийся оркестратор наших дней) задумал выразить в симфонической форме, является делом настолько новым, что говорить об ней как заурядной опере было бы в высшей степени несправедливо. Что касается декораций, то они прекрасны. Можно сказать смело, что ни один театр, не только у нас в России, но даже и в Европе, не поставит [так] этой оперы. Блеск спектакля обязан управлению И. А. Всеволожского. Что касается исполнения, то картины прошли хорошо,

¹ «Русские ведомости», 1892, № 289.

² Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, фонд Н. Финдейзена; письмо Е. Петровского (1 ноября 1892 г.).

³ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 184.

но поставлены они крайне грубо... Принимала публика оперу хорошо, за многое аплодировали. В царской ложе, однако, мнение совершенно не похоже на мнение поклонников «Млады»: «Какое счастье, что эта опера кончилась». Этими словами было обрисовано впечатление, полученное от оперы»¹. Отзыв этот, конечно, был сообщен министру двора и от него стал известен дирекции, что и сказалось на отношении ее к Римскому-Корсакову.

ГЛАВА VI

1

Подобно тому как для процесса кровообращения необходимо поступление кислорода, деятельность театра требует постоянного притока свежих сил. Дирекция императорских театров, увлеченная иностранными гастролерами, не проявляла настоящей заботы о пополнении труппы. К середине 90-х годов оказалось, что в Мариинском и Большом театрах нет настоящего драматического или героического тенора, который мог бы справиться с партиями Зигфрида и Зигмунда. И конечно, не только с ними. Когда в репертуар Мариинского театра была включена «Орестея» Танеева, выяснилось, что нет исполнителя роли Ореста.

В это время (1893) Петербургскую консерваторию (кл. С. Габеля) закончил Иван Васильевич Ершов. В том же году в партии Фауста состоялся его дебют. Молодой певец не произвел выгодного впечатления. Ему посоветовали отправиться для совершенствования в Италию. После четырех месяцев занятий у педагога Росси он с большим успехом дебютировал в оперном театре Реджио. Новый успех принесло ему исполнение партии Хозе в «Кармен». Слух о зарубежных выступлениях Ершова дошел до Направника и Всеволожского, и артисту предложили новый дебют. Характерно, что это произошло после того, как он завоевал известность за границей. Едва ли 4 месяца занятий с Росси могли существенно обогатить его вокальную культуру. Вернувшись в Россию, Ершов в сезоне 1894/95 года выступал в Харькове. Дебют в Мариинском театре состоялся в апреле 1895 года в партии Фауста. Спектакль был вдвойне знаменателен, так как в нем в партии Мефистофеля выступил и другой дебютант — молодой бас Федор Иванович Шалапин.

Вышедшие из гуши народа, узнавшие всю тяжесть бедности и унижений, одаренные мощной творческой силой, они достигли поздней вершин исполнительского искусства и признания. Правда, слава Шалапина была более громкой. Его знали зри-

¹ Театр. музей им. Бахрушина, т. 9, л. 65 и 208.

гели едва ли не всего земного шара, а записи донесли его голос до наших дней. Ершов, если не считать одного года в Италии и сезона в Харькове, почти всю жизнь провел в Мариинском театре, лишь несколько раз выступив в Москве и Киеве. Граммофонные записи его несовершенны. Несходны и творческие индивидуальности артистов. В апреле 1895 года никто из присутствовавших на представлении «Фауста» не мог подозревать, что эти два молодых артиста откроют новую страницу истории оперного искусства. Записи Кондратьева о выступлениях Ершова и Шаляпина, начиная с дебюта в «Фаусте», представляют немалый интерес. Они содержат профессиональную оценку вокальных и сценических данных молодых артистов и отражают позицию дирекции. Сравнивая выступления Ершова с его дебютом в 1893 году, Кондратьев писал: «Ершов в эти два года отсутствия сделал большие успехи в смелости и рутине¹, но голос сделался очень горловой, что действует очень неприятно на слушателя. Ввиду страшной необходимости в тенорах, положительно следовало бы и его, и Морского взять на один год, и это выяснило бы и их пригодность, и их достоинства». Как видно из этой записи, выступление Ершова не произвело особенно благоприятного впечатления из-за горлового характера пения. По-видимому, этот недостаток был следствием свойственной Ершову эмоциональной и физической напряженности. Позднее артист в значительной степени освободился от этого порока, в известной мере использовав особенности звукоизвлечения как средство характеристики образа. Кондратьев подошел к Ершову как к лирическому тенору, с теми требованиями, какие предъявляли представителям бельканто. Это было ошибкой. Дальнейшие записи Кондратьева постепенно меняются, хотя он не снимает упреков в недостаточной звуковой прелести исполнения. По его мнению, Ершов обладает прекрасным голосом, испорченным дурной манерой. Речь опять шла о лирической партии (Ромео): «Бесспорно у него прекрасный голос, но он его дает отвратительно, задавленным, горловым звуком. Изредка прорывающиеся, помимо его воли, правильно поставленные звуки чаруют своей красотой, силой и мягкостью, и рядом с ними почти сплошь настолько задавленное горловое пение, что у слушателя сдавливается горло... Наружность и вся фигура у него симпатичные, но скверная манера держать рот отравляет впечатление». После очередного выступления в партии Ромео Кондратьев записывает: «Ершов гораздо спокойнее, давал голос лучше». И после нового спектакля («Ромео и Джульетта»): «Ершов пел с большей горячностью, и досадно, если он не отделяется от горлового звука, так портящего его исполнение». Ни Фауст, ни Ромео не отвечали индивидуальности артиста. Подлинный успех принесли ему партии Тангейзера и Ореста.

¹ Рутинa (routine) в данном случае — навык, споровка.

Здесь раскрылось его сценическое дарование и проявились сила и выразительность голоса. Кондратьев с удовлетворением отмечает выступление Ершова в «Орестее»: «Хорошее впечатление произвел Ершов... партия написана безбожно сильно и высоко, и он с честью вышел из этого испытания». После второго спектакля: «Ершов в сцене фурий произвел сенсацию». После «Орестен» всем в театре стало ясно, какие творческие возможности заключены в таланте артиста. Иначе теперь Кондратьев оценил и исполнение партии Фауста. «Арию в III действии певец спел бесподобно и вызвал живейшее одобрение и требование биса». Единственное замечание: «Немного продержал верхнее чудесное *до*». Полное одобрение вызвала и передача партии Руальда («Рогнеда») — «был очень хорош, особенно удачно вышел дуэт с Серебряковым [Странник], вызвавший оглушительные аплодисменты. Смерть и весь финал прошел превосходно».

Значительной творческой победой артиста явилось его выступление в опере «Самсон и Далила». О нем Кондратьев записал: «Ершов прекрасно исполнил Самсона». Новый успех завоевал он в партии Собинина, спев обычно пропускавшуюся арию с хором «Братцы, в метель». В ней несколько раз встречаются верхние *до* и *ре-бемоль* доступные немногим тенорам. На этот спектакль явились едва ли не все представители музыкального Петербурга, а Фигнер следил по клавиру, не допустит ли певец каких-нибудь отступлений от оригинала. Не будем приводить общезвестных описаний этого спектакля. Ограничимся записью Кондратьева, не бывшей в печати: «Ария написана в таком необычном высоком регистре, что приводит в ужас даже при чтении ее. Я боялся за Ершова, но он из этого испытания вышел с честью. Особенно тонко он исполнил среднюю часть кантабиле, публика оглушительно вызвала его и требовала повторения, он исполнил требование публики и во второй раз спел спокойнее и еще лучше»¹.

Одновременно с Ершовым в Марининском театре выступали два тенора, и притом незаурядных; один — Секар-Рожанский — пел здесь недолго, так как ушел в Частную оперу, а другой — Морской — занял в труппе почетное место как полезный и опытный певец. Однако Ершов далеко оставил его и Фигнера позади. Партии Собинина, Ореста, Вакулы, Тангейзера, Самсона показали, что артисту всего ближе не сфера любовной лирики, а драматизм, героика, патетика. Фигнер, исполняя героические партии Отелло, Иоанна Лейденского, сообщал им черты неврастения, душевного надлома, что отвечало настроениям значительной части интеллигенции 80-х годов. Искусство Ершова, принадлежавшее иной эпохе, героично по самой природе. Ему

¹ Г. Кондратьев. Дневники-рапорты, т. II, лл. 136 об., 144, 148, 162; т. II, лл. 8, 40 и об., 75, 78. — Театр. музей им. Бахрушина.

свойственны были мужественность, внутренняя энергия, трагедийная мощь. Ершов в высшую пору расцвета таланта утвердил себя как художник героико-романтического склада, славящий величие человеческого духа; такими были его Садко, Зигфрид, Тристан. С не меньшей проникновенностью передавал он и страдание, борьбу в душе человека света и мрака.

Есть в истории театра создания, непревзойденные в своей художественной убедительности, навсегда определяющие сценическую традицию. Это — Борис Годунов, Мефистофель, Сальери Шаляпина, Ленский и Лозингрии Собинова. Таковы Зигфрид и Гришка Кутерьма Ершова, свидетельствующие о широте и глубине таланта артиста, постигающего величие и падение человека. Искусство Ершова нераздельно в этическом и эстетическом единстве. Он представлял собой ярчайшую художественную индивидуальность, столь же самобытную и оригинальную, как Шаляпин, хотя и разительно с ним несходную. В его творчестве органически сочетались реалистическое и романтическое начало. Справедливо писал Оссовский: «Ершов, никогда не изменявший художественной правде, был вместе с тем и романтиком, романтиком увлекательным, полетным, мужественно поэтичным. Характерная для Ершова приподнятость замыслов и напряженность исполнительского тона имеют, мне думается, также романтическую подоснову»¹. Сочетание, вернее, единство реалистического и романтического органически выступило в передаче таких ролей, как Садко и Туча, Гришка Кутерьма и Хозе, и многих др. К Ершову неприменимы обычные критерии и оценки: голос, вокальное искусство, сценический дар. Все элементы исполнительства были слиты в высшей гармонии. Стихийная мощь темперамента Ершова захватывала зрителей, подчиняла их воле художника, вовлекая в сферу его артистических переживаний.

Знакомство с записями Кондратьева позволяет внести существенные коррективы в привычное представление о том, как протекала жизнь Шаляпина в Мариинском театре в 1895—1896 годах. Шаляпин, как известно, дебютировал в партии Мефистофеля, следуя давно установившейся сценической традиции. Г. Кондратьев писал после дебюта: «Шаляпин — хорошее приобретение для труппы. Это не *basso profundo*, а настоящий *basso cantante*; хотя нижний регистр у него слаб, но вообще голос благородного тембра, и, если его успокоить в центре, он окрепнет. Очень хорошо фразирует, и к сцене от природы способен, и держится на сцене осмысленно». Во многих рецензиях 90-х годов встречаются указания на слабость нижнего регистра шаляпинского голоса. Замечание Кондратьева, что голос певца окрепнет, оправдалось. Любопытны и последующие записи, в частности, о втором дебюте в партии Руслана. Прочно укоренилось мнение, что выступление было неудачно. В немалой степени

¹ А. Оссовский. Воспоминания. Исследования. Л., 1968, с. 383.

такому убеждению способствовал сам Шаляпин. Он утверждал, что выучил партию «на скорую руку, в три недели» и что, выйдя на сцену, «с первой же ноты почувствовал, что поет плохо, растерялся, и, хотя усердно размахивал руками, делал страшные гримасы,—это не помогало». Шаляпин прибавил, что газеты писали о весьма скверном его исполнении¹. В этом описании краски значительно сгущены. Конечно, молодой артист не мог за короткий срок овладеть столь ответственной партией. На ее подготовку у Шаляпина не было и трех недель: Руслана он пел 17 апреля 1895 года, а первый дебют (Мефистофель) состоялся 5 апреля. И тем не менее Г. Кондратьев записал: «Шаляпин — Руслан очень удачен. Молод еще он, но решительно выходит из ряда вон по способностям самообладания и приятности звука. Верю в его будущность»². Слова эти никак не подтверждают версии о провале. Опровергает его и свидетельство Похитонова: «Пел Шаляпин превосходно, да и не могло быть иначе: уже больно красив и обаятелен был его голос, а это в такой трудной роли, как Руслан,—главное. Правда чувствовалось, что роль не вполне проработана. Временами Шаляпин держался не по-руслановски. Но назвать это провалом решительно невозможно. Что бы ни говорили, но даже в шаляпинском Руслане вырисовывался будущий гениальный художник»³. Несправедливо также утверждение Шаляпина о том, что газеты писали о его скверном исполнении. Краткой заметкой отозвалась «Петербургская газета», где было сказано, что от Шаляпина ожидали большего, чем он дал.

О втором выступлении в роли Руслана Кондратьев писал, что «Шаляпин подвирал», но тут же отметил: «Голос по тембру и теплоте подкупающий. Очень мягко сегодня пел». Записи отмечают успех Шаляпина в Цуниге (3-й дебют), в «Тайном браке» Чимарозы — «аплодисменты вызвали только ария графа Робинзона (Шаляпин) и дуэт графа и Джеронимо (Шаляпин и Корякин)». Удачно прошло выступление Шаляпина в роли судьи («Вертер»): «Шаляпин и в этой партии хорош, но еще было бы лучше, если бы он был потверже [в ней]». О выступлении Шаляпина в роли Владимира Галицкого Кондратьев записал: «В I акте имел большой успех Шаляпин; после картины вызывали Шаляпина, Стравинского, Кравченко (Ерошка); Куза (Ярославна) и Шаляпин превосходно провели дуэт. Шаляпин — лучший Владимир Галицкий из всех до сих пор бывших». На следующих спектаклях успех увеличился. Правда, одна из записей содержит и критическое замечание: «Шаляпин по исполнению лучший Галицкий; если бы он не так размахисто играл, испол-

¹ Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 1. М., 1957, с. 132.

² Г. Кондратьев. Дневники-репортажи, т. II, лл. 136 об., 152 и об.; т. 12, лл. 8 об., 14 об., 24, 134.

³ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы, с. 211.

нение было бы безукоризненно». По-видимому, Кондратьеву (и Всеволодскому) не понравилось, что артист показал наглую и грубую патуру своего героя. Исполняя роль Князя Красное Солнышко в «Рогнеде», он также отказался от идеализации. Кондратьев писал: «Для первого раза Шаляпин был недурен, но у него нет еще того достоинства, с которым следует держаться в такой партии». Следующая запись лаконична: «Шаляпин был лучше». Кондратьев отмечает большой успех Шаляпина в партии Мельника в «Русалке»: «Шаляпин в III акте произвел фурор, вызовом не было конца, и ему поднесли венок». Своеобразие интерпретации, смелый реалистический рисунок роли несколько смутили Кондратьева, и он после 2-го представления «Русалки» записал: «Шаляпин играет страшно развихляно, но во многих местах давал хорошие звуки и фразировал с толком и чувством». Последняя запись гласит: «Ушел бас Шаляпин, талантливый молодой артист, обещавший быть в будущем хорошей заменой Стравинскому»¹. Знакомство с отзывами Кондратьева, выражавшими и точку зрения дирекции, позволяет пересмотреть утвердившиеся представления о пребывании артиста в Мариинском театре.

Правда, Шаляпин утверждал, что все его попытки как-то обновить трактовку ролей пресекались, что его обрывали и ставили на место, заставляя подчиняться рутине. Нельзя забывать о том, что автобиография сочинялась 20 лет спустя. В соотношении с новым этапом жизни и творчества великого артиста, грандиозным успехом в России и за рубежом, его работа в Мариинском театре действительно могла показаться мало радостной и бледной. Но следует помнить о том, что могучий талант Шаляпина в раннюю пору не развернулся в полную силу. Едва ли он тогда ясно представлял тот образ Мефистофеля, который был им создан в Мамонтовской опере. Ведь выступление Шаляпина в этой партии летом 1896 года в Нижнем Новгороде, где уже никто не стеснял его творческой свободы, вызвало отрицательный отзыв прессы. Полтора года пребывания Шаляпина в Мариинском театре не были потерянными. Он видел превосходных артистов, у которых мог многому поучиться, прежде всего — Стравинского, Славину, Фиггера. Он впервые встретился с дирижером такого масштаба, как Направник, и такими удивительными исполнительскими коллективами, как оркестр и хор Мариинского театра. Трудно судить о том, в какой мере мысли об оперном искусстве, которые излагал Шаляпин в 1915 году, приходили ему в голову уже в 1895 году; Шаляпину было в ту пору 22 года, до этого он 5 лет провел на провинциальной сцене. Работа в Мариинском театре не удовлетворила артиста, но помогла созреванию его гения. Расцвет же искусства Шаляпина относится к следующему, мамонтовскому периоду.

¹ Г. Кондратьев. Дневники-рапорты, т. 13, лл. 294, 298, 302, 262, об.

В 1895 году на сцене Мариинского театра были поставлены 3 новых оперы: «Дубровский» Направника, «Орестея» Танеева, «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова. Разной оказалась судьба этих произведений. Замечательная опера Танеева была снята с репертуара автором, не согласившимся с купюрами, которые против его воли сделал театр. Опера Римского-Корсакова была исключена из репертуара после 11-го представления. Самая счастливая судьба выпала на долю наименее художественно ценной оперы «Дубровский». Произведение это прочно вошло в репертуар, было поставлено после Петербурга в Москве, а затем в ряде провинциальных городов. Было бы неверно отрицать известные достоинства «Дубровского». В опере проявились мелодический дар Направника, его композиторское мастерство. Но музыка «Дубровского» светит отраженным светом. На ней сказались разнородные влияния, особенно сильно — воздействие Чайковского. Владимир Дубровский обнаруживает кровное родство с Германом, Маша — с Лизой. В какой-то степени близость сценических положений обусловлена тем, что у «Пиковой дамы» и «Дубровского» был один и тот же либреттист — М. Чайковский. Менее всего, однако, в этой близости повинен Пушкин, так как композитор и автор сценария значительно отступили от оригинала. Но об этом позднее. Несомненно, что французский романс Дубровского (на текст Сюлли Прюдома) навеян песней, которую напевает Графиня в «Пиковой даме».

Современная критика справедливо указала на то, что оркестровое интермеццо ночи обязано происхождением оркестровому интермеццо в «Сельской чести» Масканьи или «Алеко» Рахманинова. Направник в «Дубровском» отдал дань и другим влияниям: так, фигуры приказных явно свидетельствуют о том, что он пытался идти в ногу со временем, в частности, с развитием русской реалистической оперы (Мусоргский, Бородин). Повесть Пушкина в истолковании либреттиста и композитора утратила мятежный характер. Владимир Дубровский превратился в сентиментального воздыхателя; таким он является вначале и остается, даже сделавшись разбойником. Он готов забыть о мести, примириться с окружающими. В отличие от пушкинского героя он умирает в объятиях Маши. Создавая вместе с М. Чайковским, под наблюдением Всеволожского оперу, композитор стремился придать бунту героя сугубо личный характер. Отношения молодого и старого барина и дворян идиличны. Да и Троекуров не столь уж жесток, а его конфликт со стариком Дубровским — плод недоразумения. В центре оперы — мелодраматическая история двух сердец, разделенных обстоятельствами.

¹ Либреттист и в «Дубровском» допустил те же анахронизмы, что и в «Пиковой даме».

Успех оперы и спектакля был в значительной степени обусловлен доходчивостью музыки, умелым использованием проверенных эффектов. Русская пляска повторяла танец крестьян из 1-й картины «Евгения Онегина», а контрданс и полонез — сцену бала из той же оперы. Фигнер повторил в Дубровском Ленского и Германа; Медея Фигнер — Лизу и Татьяну. Самым ярким образом спектакля был Андрей Дубровский в исполнении Стравинского. Артист создал фигуру, исполненную высокого историзма; гордый, сознающий свое превосходство над выскочкой Троекуровым, он не может пережить унижения. Артист достиг мощной драматической выразительности в последней сцене, когда, выгнав Троекурова, старик Дубровский, исчерпавший физические силы, умирает.

Сохранился отчет Кондратьева о 1-м представлении «Дубровского». Как и предшествующие, он подчеркивает заслуги Всеволожского в создании спектакля: «Самая программа оперы, указанная Вашим превосходительством, была разработана, и по ней либретто сочинено М. И. Чайковским. По настоянию Вашему последние 2 картины соединены в одну. Направник, прекрасно критикующий чужие произведения, в своих собственных всегда грешащий растянutosтью, в «Дубровском» не исправился от этого недостатка. Необходимые сокращения были сделаны во время репетиций. Обстановка в декоративном и костюмном отношении поражает вкусом и роскошью, присущими всем операм, поставленным в театре Вашим превосходительством». Переходя к восприятию спектакля, Кондратьев указывает, что дуэт старика Дубровского и сына, написанный с темой довольно заурядной, аплодирован слабо. Во 2-й картине успех имела превосходно, «артистически поставленная картина пожара». Кондратьев отмечает тонкое исполнение Фигнером арии «О дай мне забвенье, родная» и то, что грим артиста без усов был удачен. Свой отзыв Кондратьев заканчивает не без ехидства: «Любовный дуэт по форме — совершеннейший сколок с дуэта „Гугенов“». Кондратьев отметил выразительную мимику Стравинского в роли старого Дубровского¹.

3

«Орестея» Танеева — одно из своеобразнейших и оригинальных созданий русской музыкальной культуры. Интерес к античности, мифологической теме характерен для русской мысли XVIII—XIX веков. Переводы «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, принадлежащие Гнедичу и Жуковскому, стали явлениями русской литературы, так же как баллады Шиллера на мифологические темы. Интерес к античной культуре был во 2-й половине XIX века стимулирован выдающимися археологическими открытиями. Появление книги Пинше «Рождение трагедии из духа

¹ Г. Кондратьев. Дневники-рапорты, т. II, лл. 66 и 106.

музыки» вызвало новый подъем интереса к греческой драме. В 1878—1880 годах Шлиман при раскопках открыл Пергамский алтарь и другие памятники, связанные с эпохой Троянской войны.

Работа над «Орестеей» совпала с возрождением интереса к античной драматургии на Западе и в России. Благодаря выдающемуся французскому трагику Муне-Сюлли «Царь Эдип» и «Антигона» Софокла (в последней пьесе он играл Кreonта) вошли в репертуар «Комеди франсез». Муне-Сюлли сделал попытку возродить формы античного спектакля, ставя трагедию Софокла в амфитеатре в Оранже. В роли царя Эдипа он гастролировал по Европе, выступал и в Москве. Роль царя Эдипа вошла в репертуар русских актеров той поры,— из них прежде всего нужно назвать И. Шувалова. Танеев некоторое время жил в Париже и был свидетелем возрождения интереса к античной драме в театре. Позднее, в ответ на требование сократить оперу, он писал о том, что «впечатление длиннот может быть вызвано тем, что одно лицо долго пребывает на сцене, а смена явлений редка. Это есть особенность, свойственная всем вообще античным трагедиям и, как удостоверено опытом, несколько не препятствующая их успеху среди современной нам публики, даже столь требовательной и избалованной, как французская. Я имею в виду чрезвычайный успех трагедий Софокла в парижской „Комеди Франсез“»¹.

«Орестея» Эсхила привлекла Танеева величию этической идеи, мощью трагической концепции, воплощающей вечный конфликт добра и зла, нравственного долга и чувства. Художник высокой интеллектуальности и эмоций, опосредованных мыслью, Танеев не примыкал ни к одному из основных оперных направлений XIX века. При всем преклонении перед Чайковским он не мог бы следовать по его пути прежде всего потому, что таланту автора «Орестеи» не была свойственна открытость и непосредственность выражения чувства. Его не привлекала музыкальная драма Вагнера (если исключить особенности инструментовки) или большая французская опера и Верди. Танеев стоял в стороне от Могучей кучки, и Римского-Корсакова принял, только начиная с «Садко». Танееву была близка высокая традиция музыкального классицизма — Глюк и Моцарт, а из русских композиторов — Глинка (на это указали Г. Ларош и Н. Кашкин). Речь, конечно, должна идти не о принципах музыкальной драматургии или средствах художественного выражения, а о принципиальном отказе в «Руслане и Людмиле» и «Орестее» от внешней театральности, об утверждении зависимости человеческой судьбы от непреложных нравственных законов. Роднит обе оперы тяготение к классической ясности, стройности, гармоничности, соразмерности. По грандиозности философской

¹ П. Чайковский. С. Танеев. Письма. М., 1951, с. 441.

концепции и величавому благородству музыки «Орестея» может быть сопоставлена в современной ей музыке только с «Князем Игорем» и «Садко». И то обстоятельство, что тема оперы Танеева взята не из русской литературы, ничего не меняет. Уже Достоевский указал на одно из драгоценнейших свойств русской литературы (и искусства тоже) — на ее всемирную отзывчивость, способность глубоко проникать в душу и сердце иных народов.

«Орестея» не является оперой в обычном понимании, и прав Асафьев, утверждая, что это — опыт преломления древнегреческой трагической концепции в кантатно-сценическом оформлении. Танеев стремился сохранить последовательность действия трилогии Эсхила, облегчив восприятие сложной исходной ситуации с помощью монологов-рассказов действующих лиц и введения дополнительных и важных сцен. Такова открывающая вторую часть оперы картина душевных страданий Клитемнестры. У Эсхила ее нет. Но для Танеева-гуманиста необходимо было показать не только Клитемнестру, торжествующую и восхваляющую совершенное ею преступление, но и Клитемнестру, мучимую муками совести, видящую призрак убитого Агамемнона и слышащую его голос.

Музыкальная драматургия «Орестей» погружает слушателя в атмосферу высокой трагедии. Композитор дает почувствовать приближение катастрофы. Ее предвещает резкий контраст образов Агамемнона и притворяющейся покорной и любящей Клитемнестры. Ее фраза: «Пусть этот путь багряный, будто кровь, твоим путем последним будет» — поразительна по сдержанной и могучей силе ненависти. Кульминация 1-й картины первой части оперы — монолог Кассандры, перебиваемый репликами хора, вернее, его диалог с героиней. Это — и часть I действия, и самостоятельная сцена, исполненная высокого драматизма и проникновенного лиризма, богатая оттенками чувств и душевных состояний, пророческого ужаса перед грядущим, покорности перед неизбежным. Во второй части психологический драматизм углубляется — выразительно оплакивание Орестом убитого отца, встреча с Электрой и страдания Клитемнестры, скорбь об убитом Эгисте, тщетная попытка пробудить в сыне жалость, решимость сопротивляться и покорность судьбе. Орест, торжествующий и выполнивший долг и волю Аполлона, сменяется Орестом, жертвой эринний. У Эсхила богини-мстительницы — это сила внешняя, карающая человека за преступление. У Танеева эвмениды — символ душевных терзаний матереубийцы; и то, что Танеев так глубоко и правдиво передал в музыке страдания Ореста, важно для понимания его концепции. Орест должен пройти через страдания и очиститься в их огне.

Танеев не ограничился передачей смятения и страха Ореста вокальными средствами. Он создал симфонический антракт, дающий обобщенную картину душевных терзаний. Это одна

из вершин музыкальной драматургии оперы и вместе с тем та стадия развития действия, после которой наступает перелом. Здесь как бы найдено звуковое выражение мучений грешника в дантовом аду. Только высшая сила может освободить Ореста, и потому действие переносится в храм Аполлона; на смену буре и смятению приходит покой, свет, блаженное успокоение. Тема, характеризовавшая Аполлона при упоминании его имени Орестом, превращается в лучезарный гимн. Аполлон открывает Оресту путь к спасению — его судьбу должен решить ареопаг, учрежденный Афиной Палладой. И когда мнения судей разделяются поровну, богиня отдает свой голос в пользу Ореста. Конечно, финал этот дан Эсхилом и определен, как показали Бахофен и Энгельс, победой отцовского права над материнским. Но сила и мощь ликующего хора, завершающего оперу, превосходит заключение трагедии. Пройдя через муки и страдания, Орест победил проклятие, тяготевшее над его родом, положил конец мести за преступления Атрея и Фивеста.

Мариинский театр в лице Направника не обнаружил понимания «Орестен». Содержание и музыкальная драматургия не укладывались в привычные формы. Поэтому оставался один выход — зачислить произведение в разряд «ученой» музыки, лишенной театральных достоинств. Именно так и поступил Направник. Он отдал должное высокому профессионализму Танеева, но и только. Прежде всего он увидел в опере длинноты: «Музыка I действия длится час 30 минут, II действия — около часа 15 минут, а III (сравнительно самого короткого) — 45 минут, не считая антрактов между картинами; точно автор хотел втиснуть всю трилогию в тесные рамки оперного либретто»¹. По Направнику, оказывается, что длительность чистой музыки 3¹/₂ часа. По подсчетам Танеева — 3 часа. Позднее, после того как композитор произвел некоторые сокращения, уменьшив оперу до 2¹/₂ часов, Направник продолжал утверждать, что она слишком длинна.

На почве требований купюр у Направника не раз возникали разногласия с авторами, особенно с Римским-Корсаковым. Но с Танеевым конфликт принял особенно резкие формы. Нельзя не отдать должного высокой принципиальности и достоинству Танеева, не согласившегося на уступки там, где дело касалось художественных убеждений. Направник отказался дирижировать «Орестеей», а на репетиции объявил композитору, что опера его пойдет в том виде, в каком она написана, только при авторе, а после того как он подпишет с дирекцией условия, «Орестей» поступит в полную собственность дирекции, которая и начнет делать в ней урезки и изменения по своему усмотрению. Подобные требования предъявлялись только к русским композиторам. Когда Направник сделал несколько небольших купюр

¹ Э. Направник. Автобиографические, творческие материалы, с. 72.

в «Отелло» Верди, Всеволожский написал ему: «Обращаюсь к Вам с убедительной просьбой восстановить купюры и пропуски, Вами сделанные в партитуре. Во-первых, по контракту нашему с Рикорди мы обязаны исполнять оперу так, как ее написал Верди; во-вторых, в мире итальяноманов Петербурга — целый переполох по этому случаю. Заговорят газеты, будут писать в Милан, и нам придется иметь дело с издателем. Мне говорили, что те 34 такта, которые Вы сочли нужным вычеркнуть, удлиняют финал. Это же самое с двумя купюрами бриндизи. Прошу Вас в этом сезоне исполнять оперу целиком... пусть теперь фанатики получают всю дозу гармонии, дабы не было им возможности упрекать нас в святотатстве». На письме надпись Направника: «Восстановил 1 ноября 1887 года». То, чего нельзя было сделать по отношению к Верди (и не только Верди), можно было, по мнению Всеволожского и Направника, беспрепятственно совершить над произведением русского композитора. Однако они ошиблись. Танеев отказался подписать требуемое от него условие о подчинении дирекции. Нужно сказать, что большая часть требуемых Направником сокращений была неоправдана, а иные, будь они выполнены, обесмысливали бы произведение. Танееву пришлось терпеливо объяснять, что сокращение сцены с фуриями невозможно, так как без нее нет трагедии Ореста, а развитие действия после убийства Клитемнестры теряет всякую логику. Даже Всеволожский, как и обычно уклончивый, вынужден был вступить за композитора. Он писал Направнику из Москвы: «В Москве я виделся с Танеевым. Он приступает к оркестровке и к сокращению «Орестей», но протестует против уничтожения сцены фурий. В сценическом отношении я не могу с ним не согласиться, ибо в трилогии Еврипида [?] одна часть называется „Евмениды“»¹. Характерно, что директор императорских театров, человек, не лишенный знаний, приписал авторство «Орестей» Еврипиду. Впрочем, возможно, что это описка.

Возражая против сокращений, Танеев исходил из принципиальных соображений. В письмах к Всеволожскому, полных достоинства, он указывал на то, что не может передать судьбу своего произведения в руки Направника. «Я считаю,— писал композитор,— что художник должен подчиняться не вкусу слушателей, не вкусу лиц, от которых зависит постановка его произведений, а только своему собственному. Это есть вопрос добросовестности в отношении к своему делу». Танеев писал не только об «Орестее», вопрос о купюрах в ней он рассматривал шире. Он упомянул о сокращениях в «Руслане и Людмиле», «которые нельзя допустить в отношении к Глинке» и которые тем не менее делаются, ссылаясь на сокращение дуэта Князя с Наташей в «Русалке» — пропуск этот делал бессмысленным дальнейшее

¹ ИТМК, рукоп. отд., фонд Э. Направника.

развитие действия — и, наконец, на пример не названного им «одного из знаменнейших русских композиторов» (Римского-Корсакова), который «счел нужным в предисловии к печатной партитуре своей оперы настойчиво указать на то, что опера его продолжается такое-то количество [часов и] минут и что она должна быть даваема без всяких купюр»¹.

Танеев обращался к Всеволожскому с просьбой защитить его оперу от сокращений, которым ее самовольно подверг Направник. Композитор не знал, что распоряжение о сокращениях отдал Всеволожский. Кондратьев сообщил директору: «С 7 ноября 1895 года «Орестея» исполняется с сокращениями по указанию Вашего превосходительства»². Возмущенный Танеев писал Всеволожскому: «Я считаю всякое сотрудничество в чужом сочинении без воли автора непозволительным, несовместимым с достоинством искусства и полагаю, что этому надо всеми силами противодействовать». Танеев потребовал снятия со сцены «Орестея», «исполняемой в театре в изуродованном виде». Не лишено ядовитости замечание Танеева, просившего вернуть ему оригинальную партитуру, так как в ней «сделаны заметки рукой Петра Ильича [Чайковского], а теперь она испещрена заметками Эдуарда Францевича, и мне бы очень хотелось предохранить ее от возможности дальнейшей порчи». После нескольких представлений в сезоне 1895/96 года «Орестея» была снята с репертуара; выполнение своих требований Направник поставил выше художественных соображений. Таким образом, к перечню отвергнутых им ранее «Хованщины», «Князя Игоря» прибавилась «Орестея», а позднее горестный список пополнился и «Сказанием о граде Китеже».

О том, как отнеслись в театре к опере Танеева, говорит отчет о 1-м представлении, составленный Кондратьевым: «Опера написана вся в симфоническом и полифоническом роде, но нет чувства меры, нет знания сцены, нет никакого опыта обращения с голосами. Длинноты в опере ужасные, но автор так упрям, что, несмотря на все старания дирижеров, товарищей и артистов, он не урезал длиннот». Это, как мы знаем, совершенно неверно; Танеев сократил партитуру на $\frac{1}{6}$. Кондратьев далее писал, что опера не имела успеха, хотя дирекция сделала все от нее зависящее, чтобы спасти ее: «Постановка как в декоративном, так и в костюмном отношении бесподобна, не будь этой обстановки и такого дружного исполнения, опера показалась бы положительно невозможной»³.

Декорации были написаны И. Андреевым, М. Бочаровым, М. Шишковым. Основной их недостаток метко подметил Г. Ларош, указавший, что хотя постановка, «вообще говоря, велико-

¹ П. Чайковский. С. Танеев, Письма, с. 442.

² Г. Кондратьев. Дневники-рапорты, т. 12, л. 94.

³ Там же, л. 74.

лепна, но в подробностях она иногда смахивает на Грецию классической, Перикловой эпохи (комната Клитемнестры, храм Аполлона), с которой полуварварская гомеровская Греция, ныне столь хорошо известная, имела очень мало общего. Картину Афин в заключительном апофеозе, разумеется, нельзя отнести к анахронизмам, так как эта картина есть пророческое ее видение»¹. Замечание это справедливо. Знакомство с эскизами декораций и фотографиями свидетельствует о том, что художники тщательно копировали убранство и архитектуру Греции классического периода. Отсюда чисто музейный характер их живописных работ, не отвечающий эпохе и, главное, духу музыки. Не случайно именно декорационная сторона, несмотря на богатство постановки, подверглась критике. Археолог А. Шукарев упрекал художников в том, что они, игнорируя опыт новых открытий, предпочли дать те же избитые, мнимогреческие формы, которые успели намозолить глаза во всех пьесах из классического мира². На декорациях лежала печать условной красоты: залы или пейзажи были слишком «спокойны» для тех событий, которые в них происходили,—за единственным, быть может, исключением—декорации М. Бочарова к 1-й картине третьей части оперы, изображающей пустынный берег, по которому блуждает преследуемый эриниями Орест. Отсутствие исторической верности театр стремился возместить пышностью и богатством. Особенно торжественно был поставлен финал оперы, превращенный стараниями Всеволожского в нечто, напоминающее балетные апофеозы. Опера завершается появлением Афины, отдающей свой голос в пользу Ореста и провозглашающей конец кровопролития,—хор подхватывает призыв богини.

Такой финал Всеволожскому показался недостаточным. Рассеиваются облака, и в глубине сцены открывается Акрополь, освещенный лучами рассвета. Афина сходит с места, направляясь по лестнице к Пропилеям, делает знак Оресту следовать за ней. Торжественное шествие; ареопагиты, жрецы, старцы, юноши, молодые девушки бросают цветы, метеки несут принадлежности для жертвоприношений—золотые и серебряные вазы и прочее. Процессия идет к Парфенону. Афина Паллада становится на место, где впоследствии стояла Фидиева статуя. Этот финал спектакля был поставлен Всеволожским. Чрезвычайно показательно, что апофеоз имел огромный успех³.

В «Орестее» участвовали 2 выдающихся артиста—М. Славина и И. Ершов. Славина одержала в партии Клитемнестры высокую победу. Созданный ею образ поражал трагической

¹ «Новости и Биржевая газета», 1895 № 288.

² «Новое время» 1895, № 7059.

³ О сценической судьбе оперы Танеева см.: В. Яковлев. Избр. труды о музыке, т. 2. М., 1971.

мощью. Клитемнестра была грозной и страшной над поверженным Агамемноном, но преступление надламывает ее душевные силы. Драматической вершиной исполнения была встреча с сыном, борьба за жизнь, попытка спасти Эгиста. По словам М. Иванова, «Славина в опере Танеева выказала себя крупной артисткою, с таким чувством меры она провела роль Клитемнестры и нашла в ней такие верные акценты. Клитемнестра сделалась у нее женственною во многих моментах драмы, возбуждая симпатии зрителей, даже несмотря на кровожадные ее намерения»¹. Не слишком щедрый на похвалы Кондратьев писал: «Славина и по физическим данным, и по пластике, и по мастерству декламации как нельзя более подходила к партии Клитемнестры, ей многим обязан автор». С восхищением отзывался об исполнении артистки Танеев. Ария Клитемнестры вошла в концертный репертуар Славиной.

Высоким творческим завоеванием Ершова был Орест. Партия эта трудна вокально и сценически. Молодой артист легко преодолел сложную tessitura и создал глубоко драматический образ героя, следующего велению богов, а затем, после матерейубийства, испытывавшего страшные муки совести. Нервная, экзальтированная природа Ершова отвечала характеру роли. Исполнение артиста встретило признание автора и рецензентов. Кондратьев писал: «Хорошее впечатление произвел Ершов. Партия написана безбожно сильно и высоко, но он с честью вышел из этого положения»². По словам М. Иванова, «очень хорошо спел свою партию Ершов: он не только пел, но и играл со смыслом и увлечением»³. Наибольшую проницательность обнаружил Ларош, писавший, что «пальма первенства принадлежит Славиной и Ершову, громадные партии которых равно требуют физической силы, музыкального понимания, поэтической чуткости и внешнего сценического умения. Если Славина превосходит своего товарища опытностью и безупречною уверенностью, то он, в свою очередь, тлеет огнем юности и богатством натуры, сулящей ему богатую карьеру»⁴. От спектакля к спектаклю исполнение сложнейшей партии, вернее, создание образа приобретало бóльшую гармонию. Страстная энергия, свойственная искусству Славиной, и особенно нервно-экзальтированная манера Ершова вступали в противоречие с академически спокойным строем спектакля. Агамемнон в интерпретации Серебрякова был чрезмерно импозантен внешне, подчеркнуто «величествен». Что касается чрезвычайно сложной в психологическом отношении роли, вернее, образа Кассандры, то талантливая певица Куза не почувствовала характера партии. Об Электре Ларош писал,

¹ «Новое время», 1895, № 7066.

² Г. Кондратьев. Дисвинки-рапорты. т. 12, л. 85.

³ «Новое время», 1895, № 7066.

⁴ «Новости и Биржевая газета», 1895, № 288.

что ее исполнительница Михайлова блистала в ней своими чудесными «нотками». Опера Танеева менее всего ставила перед исполнителями подобного рода задания. Мелодраматичен был Эгист — Чернов. Что касается оркестра и хора, то они, судя по высказываниям рецензентов, находились на обычном высоком уровне.

4

Неуспех «Млады» оставил тяжелый след в душе Римского-Корсакова. В то же время композитор не мог не сознавать, что в значительной степени неуспех связан с пороками сценария и либретто. Новая опера, задуманная им, должна была преодолеть недостатки предшествующей и в то же время развить то ценное, что было в ней найдено. Замысел «Ночи перед рождеством», по словам композитора, возник как реакция на бесплодные, сухие и расстраивающие блуждания мысли в философских и эстетических дебрях¹ (остатки не преодоленного до конца творческого кризиса).

По словам композитора, повесть Гоголя привлекла его уже в ту пору, когда «Кузнец Вакула» Чайковского был представлен на конкурс. Он не мог не понимать, что факт написания оперы на уже использованный другим композитором сюжет может быть неверно истолкован. Быть может, этим объясняется то обстоятельство, что композитор некоторое время скрывал замысел от друзей, а в письмах позднее стремился оправдать свое решение. Он писал Глазунову: «Теперь, когда так много сделано (из 9 карт. написано 8.—А. Г.), скрывать имя оперы не следует, а до сих пор я его скрывал, боясь увидеть на лице Вашем какую-либо тень неодобрения и боясь поэтому раскиснуть». Объясняя, почему не написал оперы ранее, он указывал: «Оперу Чайковского, несмотря на многие музыкальные страницы, я всегда считал слабой, а либретто Полонского — никуда не годным. При жизни Чайковского я не мог бы взяться за этот сюжет, не причиняя ему огорчения. Теперь я был свободен в этом отношении, а нравственное право работать на эту тему я имел всегда»².

Едва ли кто-нибудь мог оспаривать право Римского-Корсакова писать оперу на использованную другим композитором тему, тем более что замысел его коренным образом отличался от оперы Чайковского. Поясняя, Римский-Корсаков писал Глазунову: «Оперу мою зовут „Ночь перед рождеством...“ Прошу заметить — не „Черевички“, как у Чайковского, и не „Кузнец Вакула“, как у Соловьева, а именно „Ночь перед рождеством“. Гоголевский сказ я связал с празднованием или справлением

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 195.

² Н. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 6. М., 1965, с. 94.

Овсеня и Коляды в фантастической части оперы. Овсень и Коляда суть одни из солнечных богов, подобно Яриле и Купале, упоминаемые только в песнях, называемых колядками. Оба они возвещают поворот солнца на лето после зимних выюг и темных ночей и справляются после зимнего солнцеворота, подобно тому, как Купала и Ярила справляются после летнего, означая собою разгар лета»; и далее: «Я придерживался во всей точности Гоголя, а введение в него мифических образов Овсеня и Коляды отнюдь его не искажает, ибо они введены только в фантастические сцены, на которые у Гоголя только намеки»¹. В этом утверждении есть известное противоречие: введение отсутствующих в повести тем и образов, если не сказало, то отягчило гоголевский рассказ, увело в сторону. Римский-Корсаков после окончания оперы и ее постановки пришел к выводу: «Мое увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя, конечно... ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки»². С последней формулой нельзя не согласиться.

«Ночь перед рождеством» существенно отличается от оперы Чайковского, и сравнения между ними едва ли уместны. Ограничимся одним замечанием: у Римского-Корсакова сильнее всего бытовая и обрядовая, а также фантастическая часть, менее интересна сфера образов лирических героев. Чайковский создал несравненный по жизненной силе образ Солохи и, быть может, отличную от гоголевской, но яркую фигуру Беса. Обрисовка быта у Римского-Корсакова более развернута, не говоря уже о щедром использовании украинской песни, пронизывающей партитуру. Музыкальная драматургия «Ночи перед рождеством» продолжает и развивает принципы, положенные в основу предшествующих сказочных опер, особенно же «Млады»: сопоставление и взаимодействие реальных и фантастических образов, утверждающих неразрывную связь человека и природы. Но если в «Младе» действующие лица — условные маски, то в «Ночи перед рождеством», прежде всего благодаря Гоголю, действуют реальные люди, выхваченные из народной среды. Двуплановость повести, столь близкая композитору, получила широкое развитие, вернее, сделалась основой музыкальной драматургии. Колядке зимней отвечает бесовская; холоду, сковавшему природу, — холод сердца Оксаны. Люди неотрывны от природы и живут с ней одной жизнью, как в «Снегурочке». Едва намечился зимний солнцеворот — отступили злые силы, оттаяло сердце Оксаны и раскрылось навстречу Вакуле.

В книге А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» композитор нашел не только упоминание о Коляде и

¹ Н. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Лит. произв. и перепека, т. 6, с. 94.

² Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 195.

Овсене, но самую идею связать действие с мифом о смерти и рождении солнца. Некоторые музыкальные образы также подсказаны Афанасьевым. Так, Римский-Корсаков мог прочитать у него: «Из... сродства понятий света и зрения... возникло мифическое представление светил небесных очами»¹. Поэтическая метафора — очи-звезды — превратилась в музыкальный образ. Вакула сравнивает очи Оксаны со звездами на той же теме, которая в симфоническом вступлении рисует звездное небо, и на развитии этой же темы строится хоровод звезд во время полета Вакулы. Здесь проведение темы имеет и другой смысл. Воспоминание о прекрасных глазах Оксаны сопровождает кузнеца, мчащегося в Петербург за черевичками. Многие в «Ночи перед рождеством» сближают ее с «Младой». Существует внутренняя связь между шабашом нечисти в III действии «Млады» и полетом ведьм и колдунов в «Ночи». Первым на это указал Е. Петровский: «В «Младе» немые пляски виллис, адское сборище, внезапное явление Клеопатры... Звонкое росистое утро, разгоняющее кошмар весенней ночи». В «Ночи перед рождеством» — «игры и пляски звезд (тоже без участия голосов), бесовская колядка... рассвет»². Если к этому прибавить, что тени в «Младе» обрисованы как падающие звезды, — аналогия станет еще более полной, да и картина мерцания звезд в обеих операх дана сходными средствами.

«Ночь перед рождеством» не принесла автору полного удовлетворения. В процессе сочинения он испытывал неуверенность, вернее, сомнения, о чем свидетельствуют записи Ястребцева и некоторые письма. Не принес ему радости и спектакль. Присутствовавшие на генеральной репетиции великие князья возмутились появлением на сцене Екатерины II (вдобавок в одной картине с чертом). Чтобы спасти оперу от запрещения (она должна была идти в бенефис И. Палечека), царица была заменена Светлейшим, как и в опере Чайковского. Римский-Корсаков в знак протеста на I-м представлении не присутствовал, о чем было объявлено со сцены в ответ на вызовы автора. В «Летописи...» он писал: «Конечно, выходило не то, что я задумал, выходило глупо, но выставляло в дурацком виде самих же высочайших и низших цензоров, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался Светлейший. Дальнейшие мои пояснения по этому поводу излишни». Инцидент с «Ночью перед рождеством», принесший композитору немало огорчений, повлиял и на отношение к нему директора императорских театров. В «Летописи...» об этом сказано скупое, сдержанное: «Всеволожский с той поры значительно переменился ко мне

¹ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. I. М., 1865, с. 153.

² «Русская музыкальная газета», 1896, № 1, с. 62.

и моим сочинениям»¹. Думается, что позднейшая история с «Садко» — прямой отзвук этого инцидента.

Есть основания предполагать, что вмешательство «цензоров» не было случайным. Речь должна идти об интриге, одним из инспирировщиков которой был Н. Соловьев, автор оперы «Вакула-кузнец», потерпевшей неудачу на конкурсе, в котором премию завоевал Чайковский. Соловьев не оставил попыток добиться постановки «Вакулы» в Марининском театре, а его друзья Иванов и Баскин выражали печатное удивление по поводу того, что она не украшает императорской сцены. М. Иванов писал: «Самая лучшая опера на этот [гоголевский] сюжет, бесспорно, опера Соловьева. Его опера в самом деле комическая, оживленная, естественная, без всяких потуг вызывающая смех зрителей. Почему дирекция не дала хода этой опере Соловьева и не остановилась перед постановкой оперы Римского-Корсакова, сказать трудно»². Посильное участие в дискредитации «Ночи перед рождеством» принял и сам Соловьев. Н. Черепнин, в ту пору ученик Петербургской консерватории сначала по классу Соловьева, а позднее Римского-Корсакова, написал в неопубликованных воспоминаниях³ о том, что Соловьев потерял надежду на своего «Вакулу» при появлении «Ночи перед рождеством»: «Надо было, стало быть, устранить неожиданного и опасного конкурента. Такая попытка и была сделана при посредстве брата Соловьева — Модеста Феопемптовича, который был управляющим двора великого князя Владимира Александровича. Надо полагать, что то чрезвычайно резкое и совсем необычное для искренне любившего русское искусство великого князя выступление, о котором с горечью и обидой пишет Николай Андреевич в «Летописи моей музыкальной жизни», не обошлось без основательной подготовки со стороны близко стоящих к великому князю лиц».

Можно не останавливаться на характеристике Владимира Александровича как человека, будто бы искренне любившего русское искусство. Упомянутая об окрике великого князя, Римский-Корсаков указал в скобках — Владимир Галицкий. Грубый, тупой, некультурный, закоренелый реакционер, великий князь в качестве командующего Петербургским военным округом 9 января 1905 года отдал войскам приказ стрелять по рабочим и в том же году, как президент Академии художеств, приказал ее «закрыть и даже заклепать». На той злосчастной генеральной репетиции великий князь Павел распорядился замазать на декорации, изображающей Петербург, Петропавловский собор на том основании, что в нем покоятся его предки.

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 202.

² «Новое время», 1895, № 7101.

³ С текстом меня любезно познакомила О. Томпакова, готовящая рукопись к печати.

Это распоряжение было еще бессмысленнее; рецензенты отмечали, что изображение усыпальницы русских императоров не раз появлялось на оперной сцене. Так, один из критиков писал: «Почему-то отсутствовал на декорации и вид крепости со шпирем, что однако, мы видели в „Пиковой даме“ и в „Евгении Онегине“». Вмешательство великого князя Павла изуродовало декорацию. Так как Петропавловский собор находился в центре панорамы, то пришлось спешно менять композицию, и она оказалась неудачной. Между тем эскиз П. Ламбина, опубликованный в «Ежегоднике императорских театров», производит благоприятное впечатление; эскиз, вернее, рисунок датирован 1896 годом, и, возможно, публикуя его, художник хотел восстановить подлинный замысел (на рисунке есть собор и крепость).

Постановка, особенно решение фантастических сцен (полет ведунов, ведьм, танцы), встретила отрицательную оценку критики. Развернутая симфонически-хореографическая сюита, включающая «пляску звезд» и «пляску ведунов и ведьм», была поставлена Л. Ивановым. Полет Пацюка, Солохи, вернее, — изображающих их кукол, как и вся волшебная часть спектакля (превращение черта в коня), были неудачны. Волшебный конь напоминал игрушечную лошадку и был установлен на доске. «Полет поставлен бедно», — писал один из рецензентов¹. Что касается танцев, то Л. Иванов поставил вместо хора звезда рядовой дивертисмент. Танцовщицы и танцовщики образовывали группы, изображая Плеяд, Кассиопею, Большую Медведицу и Ориона. Затем следовали мазурка, шествие Кометы, хоровод, чардаш и дождь падающих звезд. Шествие Кометы (Е. Ефимова) дало Н. Соловьеву повод обвинить композитора в кощунстве: «В святую ночь, когда весь христианский мир ликует, когда ангелы при рождении младенца пели «Слава в вышних богу», явилась звезда (или как теперь многие считают ее кометой), о которой поется в церкви. Как же изображены моменты этой святой ночи в опере Римского-Корсакова? Звезды отплясывают балетные танцы — это факт, а Комета является в виде красивой дамы и проходит по сцене». Рецензия Соловьева выдержана в «доносительном» духе. Наряду с «красивой дамой», изображающей рождественскую звезду, или комету, упоминается и дьяк, «в голове которого роятся самые игривые мысли при виде Солохи и который поет такую музыку и произносит фразы в таком церковном стиле, что невольно вспоминается благоговейное пение монастырей. Всякий православный согласится, что сцена существует не для того, чтобы самым бесцеремонным образом оскорблять то, что для него дорого»². Рецензия Соловьева взывала к церковным властям. Есть все основания рассматривать вмешательство великих князей (оскорб-

¹ «Театрал», 1895, № 84, с. 80.

² «Свет», 1895, № 290.

ление царской власти), рецензию Соловьева (апелляция к власти церковной — кощунство, оскорбление религии) и травлю, которой подвергли оперу Римского-Корсакова М. Иванов в «Новом времени» и В. Баскин в «Петербургской газете», как звенья одной цепи, вернее, одной интриги.

Спектакль Мариинского театра в результате неблагоприятных обстоятельств оказался неровным. Вмешательство великих князей исказило сцену во дворце. Палечек и Всеволожский поставили выход Екатерины II торжественно и пышно. После сокращений и переделок сцена потеряла всякий смысл. В одной из рецензий читаем: «Незатейливо и безжизненно поставлена сцена во дворце где во время выхода Светлейшего половина зала остается почти пустая»¹. Палечек основное внимание уделил решению бытовых и жанровых эпизодов. Режиссер внимательно читался в гоголевский текст и руководствовался им при составлении сценического плана. Он стремился передать национальный украинский колорит, особенно в сцене колядок, поставленных с большой изобретательностью и жизненностью. Характерна запись в монтажке, касающаяся костюма Вакулы и парубков; обычно одежда главного героя, кем бы он ни был, отличалась от костюма хора. В монтажке Палечека подчеркнуто: «Один костюм для Вакулы и всех парубков» — кузнец не должен отличаться от массы. Его одежда: коричневая свитка, шапка, белая сорочка, светлые шаровары, сапоги. Любопытная деталь, подсказанная режиссером: «Для того, чтобы унести мешки, распоясывает и снимает свитку». Описания женских и мужских костюмов опираются на текст Гоголя. Сохранившиеся фотографии и эскизы костюмов свидетельствуют о желании театра сохранить национальный колорит.

В спектакле были заняты: Е. Мравина — Оксана, И. Ершов — Вакула, Ф. Стравинский и певший поочередно с ним Ф. Шаляпин — Панас, Корякин — Голова, Каменская — Солоха, Чупрыников — Черт, Угринович — Дьяк (разжалованный цензурой в бурсака), Майборода — Чуб. Мравина с виртуозным блеском исполняла первую арию, передавая кокетливое лукавство, задор и насмешливость Оксаны, ее сердечность. Ершов выказал в партии Вакулы новые грани своего таланта. Он передал и страстное увлечение Оксаной и простодушие, юмор, отчаянную решимость, мужество. Ярко характерный образ медлительного и тоскующего по выпивке Панаса создал Стравинский. Сценическая жизнь «Ночи перед рождеством» оказалась кратковременной: в 1896 году опера была исключена из репертуара Мариинского театра и 2 года спустя перенесена в Большой театр. Однако и здесь она не имела успеха.

¹ «Театрал», 1895, № 84 с. 80

ГЛАВА VII

До начала 90-х годов императорские театры сохраняли господство. Постепенно положение стало изменяться. Однако организовать частный оперный театр в столице было нелегко из-за конкуренции императорских театров, располагавших превосходными исполнителями и обширными средствами. С. И. Мамонтов вынужден был прекратить деятельность Частной оперы в 1887 году. Кратковременными были и некоторые другие попытки. Тем не менее они не прошли бесследно, а Товарищество оперных артистов под руководством Прянишникова и вновь возникшая Частная опера Мамонтова сыграли заметную роль в истории русского музыкального театра. Особенно велико значение Мамонтовской сцены.

Оперное товарищество было промежуточным звеном между Частной оперой первого и второго периода. Товарищество стремилось освободить артистов от эксплуатации антрепренсеров, организовав деятельность на артельных началах. Оперное товарищество возникло по образцу товариществ драматических, получивших в 80-х годах широкое распространение. Идея создания оперной «артели» принадлежала И. П. Прянишникову, выдающемуся артисту, человеку высокой культуры, таланта, ума и энергии. Уйдя из Мариинского театра, он выступал как певец и режиссер в Тифлисе. Там у него созрела мысль о создании Товарищества. Ее удалось осуществить в 1889 году в Киеве. Прянишников привлек ряд выдающихся певцов (многие из них работали в Тифлисе); среди них М. Смирнова, М. Лубковская, И. Тартаков, М. Медведев, А. Силина, М. Михайлов-Стоян, А. Антоновский. Главным дирижером был опытный и даровитый музыкант, также работавший в Тифлисе, — И. Прибик; оркестр насчитывал 50 человек, цифра для провинциального театра значительная. Прянишников, как режиссер, добивался в спектаклях единства музыки, пения, сценического действия.

Репертуар Товарищества, наряду с широко популярными произведениями — «Евгений Онегин», «Демон», «Жизнь за царя», «Вражья сила», «Фауст», включал и новые для Киева — «Пиковую даму», «Князя Игоря», «Каменного гостя». Были исполнены также «Свадьба Фигаро», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Отелло». Таким репертуаром могла бы гордиться и казенная сцена. Деятельность Товарищества встретила поддержку Чайковского. Когда Прянишников решил перенести деятельность в Москву, Чайковский предложил поместить свою фамилию на афише в качестве постоянного капельмейстера труппы и дирижировал представлениями «Евгения Онегина», «Демона», «Фауста». В состав труппы вошли, за немногим исключением, артисты участвовавшие в киевских спектаклях. Дирижировали Прибик и Чайковский. В течение 1891—1892 годов были поставлены «Жизнь за царя», «Князь Игорь», «Майская ночь» (обе

были исполнены в Москве впервые), «Евгений Онегин», «Фауст», «Каменный гость», «Вражья сила», «Аскольдова могила», «Галька» и «Страшный двор», Моношук, «Фауст», «Фра Дьяволо», «Кармен», «Миньон», «Тангейзер», «Джоконда», «Риголетто», «Аида», «Дон-Жуан», «Паяцы», «Сельская честь». Наибольшее количество представлений выдержали «Князь Игорь» (26), «Майская ночь» (24), «Тангейзер» (17).

Большинство рецензентов указывало на то, что художественный уровень спектаклей Товарищества выше, чем в Большом театре, что в его деятельности чувствуется горячее увлечение, любовь к искусству, забота о художественном ансамбле, высокая музыкальная и сценическая культура. Прянишников обладал врожденными качествами режиссера и педагога. Перед всеми исполнителями он ставил определенные и ясные задачи, добиваясь осмысленности и внутренней логики поведения каждого участника. Московские зрители были поражены жизненностью, характерностью массовых сцен «Князя Игоря», «Майской ночи», «Вражьей силы» (масленица).

Деятельность Оперного товарищества доказала, что художественное значение спектакля определяется не роскошью и богатством обстановки, а уровнем музыкально-сценического исполнения, качеством ансамбля. Оркестр был невелик, но во главе его стоял отличный дирижер Йозеф (Иосиф Вячеславович) Прибик (1855—1937), который приехал в Россию в 1875 году и здесь обрел вторую родину. Он выступал в Харькове, Тифлисе, Киеве, прочные узы соединяли его с музыкальной жизнью Одессы, где он работал с 1895 года до самой смерти, принимая активное участие в строительстве советского оперного театра. И. Прибик, как и В. Сук, горячо любил русскую музыку, особенно Чайковского, много сделал для ее распространения и в Чехии. Он был музыкантом высокой культуры, благородного вкуса. Ему в значительной степени обязан высокий музыкальный уровень спектаклей Товарищества. В рецензии, посвященной исполнению «Тангейзера», читаем: «Прибик ведет всю оперу твердо, уверенно, и слушатель очень часто забывает, что перед ним небольшой по количеству и не первоклассный по составу оркестр. Очевидно, что много знания и труда положено на репетиции, тем более, что самих репетиций не могло быть слишком много, так как репертуар Частиной оперы постоянно обновлялся»¹. Спектакли Товарищества являли подлинные образцы художественного исполнения. И. Кашкин, критик, не щедрый на похвалы, подчеркивая высокий вокальный и сценический уровень постановок, писал: «Но больше, нежели достоинство отдельных исполнителей, производит впечатление ансамбль, художественное единство исполнения, в котором чувствуется руководящая арти-

¹ «Артист», 1892, № 25, с. 171.

стическая мысль, дающая всему стройность и одушевление»¹. И в другой рецензии: «Соперничать по части декораций, костюмов с Большим театром трудно, но Товарищество... в своих спектаклях щеголяло иногда таким ансамблем исполнения партий... что завоевывало этим крупные успехи; в этом с Большим театром соперничать весьма возможно, как и в режиссерской стороне»².

Высшее творческое завоевание Товарищества — постановка «Князя Игоря». Опера Бородин была исполнена труппой в Киеве 1 октября 1891 года, а в Москве в несколько ином составе — 8 апреля 1892 года. Партию Игоря в Киеве исполнял Н. Прянишников, в Москве — И. Тартаков и И. Гончаров, Ярославну — Е. Цветкова (с конца 1892 г.), Кончака — А. Антоповский, Галицкого — А. Бедлевич, Владимира Игоревича — М. Михайлов-Стоян. И. Прибик ездил в Петербург для консультации с Римским-Корсаковым. Постановка «Князя Игоря» по единству художественного решения и исполнения представляла собой одно из самых выдающихся явлений русской музыкально-театральной жизни начала 90-х годов. Спектакль имел огромный успех. По словам Кашкина, в спектакле «чувствовалось присутствие руководящей артистической мысли и твердой руки, дававшей художественное единство всему целому, чувствовалось живое артистическое соревнование в исполнителях, относящихся к своим партиям вполне сознательно и с художественным увлечением; все, вместе взятое, произвело прекрасное впечатление. Оркестр, несмотря на относительно скромный его состав и трудность задачи, выполнял свое дело вполне удовлетворительно, а капельмейстер Прибик сразу зарекомендовал себя талантливым и прекрасно знающим свое дело. То же можно сказать и о хоре». Кашкин закончил рецензию следующими словами: «Нам редко приходилось выносить такое отрадное впечатление, какое оставило в нас первое представление „Князя Игоря“»³.

Еще более восторженны были отзывы других рецензентов, в частности А. Амфитеатрова. Критик особое значение придал постановке массовых сцен: «До сих пор я полагал, что единственное массовое движение, доступное оперным хорам, это — стоять всем ансамблем в пень и изображать своими персонами сборный зал манежнов. Прянишников разубедил меня в этом. У него и оперный хорист — Маджи с одной стороны»⁴. На первое место среди солистов рецензент поставил И. Тартакова: «Его Игорь — грандиозное явление и в вокальном и в сценическом отношении. В этой партии зрители увидели незнакомого им Тартакова, в тысячу раз достойнее и лучше и талантливее

¹ «Русские ведомости», 1892, № 251.

² «Московские ведомости», 1892, № 242.

³ «Русские ведомости», 1892, № 97.

⁴ А. Маджи — известный итальянский драматический актер.

прежнего»¹. Из других исполнителей рецензент выделил Михайлова-Стояна, Смирнову, Антоновского, Волгина и Доверкина-Кравченко (гудочники).

Трудно переоценить значение постановки «Князя Игоря». Императорская сцена в Москве «заметила» гениальную оперу спустя 6 лет, после того как она вошла в репертуар Мамонтовской труппы и провинциальных сцен. Впрочем, такова была судьба и других русских опер. Большой театр долгие годы игнорировал творчество Римского-Корсакова. Заслуга первого исполнения его произведений принадлежит частной сцене: Мамонтову — «Снегурочка», Прянишникову — «Майская ночь». И. Кашкин писал: «„Майская ночь“ была до сих пор московской публике совершенно неизвестна. Теперь, когда мы в Москве познакомились с этой чудною оперой, нам трудно объяснить себе ее слабый успех в Петербурге (1880), а еще менее возможно понять, каким образом наш Большой театр мог игнорировать такое поэтическое произведение, составляющее одно из лучших украшений русской оперной литературы. Только благодаря Товариществу Москва с ним познакомилась, а иначе бог знает еще когда бы это случилось. Поставлена «Майская ночь»... очень недурно и с большим вкусом». Кашкин опасался, что немногочисленный состав оркестра помешает восприятию мастерской партитуры, но «оказалось, что наши опасения были напрасны, оркестр звучит прекрасно и передает тонкие эффекты инструментовки очень хорошо». В этом «огромную роль играет знание дела и талант капельмейстера Прибика, сумевшего добиться вполне тщательного и тонкого исполнения». Критик с похвалой отозвался о Е. Цветковой в партии Панночки, Михайлове-Стояне — Левко, Антоновском — Голове: «Антоновский — превосходный Голова во всех отношениях; не говоря о великолепном голосе и умении петь, Антоновский отлично играет свою роль, так что лучшего исполнителя и желать нельзя... В первых четырех представлениях «Майская ночь» шла все лучше и лучше. Непринужденная веселость и типичность исполнения в комических сценах действуют на слушателя заразительно, а поэтическая окраска лирических моментов передается прекрасно. Вообще все исполнение отличается тонким изяществом и такою жизненностью, какие редко встречаются на наших оперных сценах. Хор немало способствовал общему впечатлению художественного исполнения»². Римский-Корсаков отзывался о спектакле со свойственной ему сдержанностью: «Исполнение было весьма старательное и даже преувеличенное... Оркестр маленький, играл довольно исправно под управлением Прибика, но в оркестре почему-то не хватало фортепиано, что причинило значительный ущерб оркестровке III действия. Крошечный хор пел довольно верно»³.

¹ «Новости дня», 1892, № 3159.

² «Русские ведомости», 1892, № 279.

³ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. с. 186.

Оперное товарищество из-за отсутствия средств прекратило существование в 1892 году. Деятельность его несомненно стимулировала решение Мамонтова вновь возродить Частную оперу. Это произошло в 1896 году, но самая мысль возникла раньше. Не повторяя того, что сказано о Мамонтове в предшествующей книге нашего исследования, остановимся на характеристике этого замечательного человека, его эстетических взглядах и практике¹.

Первый этап деятельности Московской частной оперы был ознаменован постановкой таких выдающихся спектаклей, как «Русалка», «Снегурочка» и «Каменный гость». Чрезвычайно любопытно неопубликованное письмо Мамонтова к Стасову (1887), в котором чувствуется сознание непреходящей художественной ценности произведения Даргомыжского: «„Каменный гость“ шел у нас 3 раза. Разучивалась опера давно и тщательно, работали с певцами я сам и П. Кротков. Оркестр ведет Труффи — человек очень способный и горячий. Кротков сам хотел дирижировать, но не хватило духу. Из исполнителей лучше всех сам Дон-Жуан (Лодий) и обе женщины — донна Анна (Салина) и Лаура (Любатович), остальные вполне цензурны (приличны. — А. Г.). Фразировка вполне продумана и осмыслена до мельчайших подробностей и, насколько возможно, внедрена всем исполнителям. Пропусков и купюр, разумеется, не допущено никаких. 2-я картина (ужин у Лауры) обставилась очень интересно и красиво, сцена у окна производит несомненно художественное впечатление — вообще трагизм этой картины действует неотразимо. В «Каменном госте» Даргомыжский поистине великий художник и творец. Понять этого, конечно, массе не дано, но для меня несомненно, что будет время, когда «Каменный гость» будет катехизисом драматических певцов. Вам, конечно, интересно знать, как публика отнеслась к этой новинке? Просто-напросто никак, и половины театра не наполнила. Все, кто был, остались очень довольны, а масса публики и внимания не обратила, на том и осталась. Есть люди, которые оценили и захлебываются от удовольствия, но это такой малый процент, что грустно и говорить»². Из другого неопубликованного письма Мамонтова к Стасову (1885) явствует, что он собирался в эту пору ставить «Хованщину» Мусоргского. Таким образом, характер репертуара Частной оперы 90-х годов в известной мере наметился уже в предшествующий период.

Режиссерская деятельность Мамонтова в 80-е годы не ограничивалась домашними спектаклями и постановками в Частной опере. Одним из самых ярких ее проявлений была работа над «Манфредом» Шумана, исполнявшимся в одном из концертов

¹ Жизни и творчеству Мамонтова посвящена монография М. Н. Кошницера, но театральная деятельность руководителя Частной оперы в ней уделено сравнительно немного места.

² Театр. музей им. Бахрушина, рукоп. отд. 16376.

РМО при участии Г. Федотовой, А. Южина, О. Правдина. А. Южин описал этот концерт в речи на гражданской панихиде по Мамонтову в 1918 году¹: «Репетиции шли на квартире Г. Н. Федотовой, их было всего две или три подготовительных... к единственной генеральной... с оркестром. В первой из них дело шло неладно. Эрмансдерфер, игравший [музыку] Шумана на рояле, очевидно, не чувствовал русской речи, нервничал, как и мы все. Дело не ладилось и чуть не разлаживалось совсем». «Манфред» должен был исполняться в день V годовщины смерти Н. Г. Рубинштейна, и отложить или отменить концерт было невозможно. Федотова пригласила Савву Ивановича. «Не могу передать, какими путями, какими средствами, но этот чародей в две репетиции создал такое единение всех — поэта, композитора, исполнителей, влил столько огня, силы и правды в исполнение этой труднейшей вещи, что ее огромный успех, по всей справедливости, надо было объяснить тем, что если над оркестром дирижером был Эрмансдерфер, то над ним и над нами, над оркестром, хором и солистами, над всем концертом... были Савва Иванович, его нервы, его напряженная чуткость художника, его духовная мощь. Правда, мы репетировали, повторяя без конца... Правда, наши лица были покрыты холодным потом и белы как мел от нервного напряжения. Правда, Савва Иванович сам горел вместе с нами и его «хорошо, так, так» или его «не то, не то» стоили ему подлинной траты души, настоящей радости и неподдельного мучения. Но эта эманация и создала одно из лучших художественных достижений. Я с нежной любовью вспоминаю эту работу, так как не раз потом эти 2—3 репетиции и воспоминание о Савве Ивановиче помогали мне в моей работе, например, когда мне пришлось через несколько лет играть Эгмонта в Малом театре. Да и не только в этой, отчасти однородной работе,— эти репетиции, бесспорно, отразились на всех многочисленных ролях классического репертуара, которые мне пришлось сыграть за мою жизнь!». Подводя итоги воздействию, которое на него оказала встреча с Мамонтовым, Южин сказал, и слова его могут послужить превосходной характеристикой замечательного музыкального режиссера, каким, вопреки многочисленным легендам, бесспорно, был Мамонтов: «Теперь, 35 лет спустя, я так выразил бы влияние на меня Саввы Ивановича: он дал мне понять тогда, во время самих репетиций, бессознательно, а потом, в дальнейших моих работах, все с большей и большей отчетливостью, что каждый образ, созданный поэтом, носит в себе свою музыку, что задача актера найти эту музыку и заставить ее звучать в душах зрителей, будь то какофония Ричарда III, маэстозо Карла V, геронческая см-

¹ Д. Южин в кн. «Мамонтовский кружок» (М., 1970) почему-то приписал Рубинштейну музыку Шумана. На самом деле «Манфред» должен был исполняться в годовщину смерти Н. Рубинштейна.

фония Рюи Блаза, элегия Гамлета, гимн свободы Поэты — без конца. Роли этого порядка должны петь в душе актера, вот чему меня научил Савва Иванович в единственное мое соприкосновение с ним». И как заключение: «Я бы сказал, что такой режиссер, как Савва Иванович, нужен во всяком, самом гениальном режиссере всей пьесы как необходимое условие для продуктивности творчества актера»¹.

А. Южин дал глубокую оценку режиссерского таланта молодого Мамонтова, выделив в нем способность пробуждать в актере фантазию, направляя ее по верному пути, настойчивость в достижении цели и высокую музыкальность. Под ней следует понимать стремление выявить гармонию образа, даже если предметом выражения является дисгармония (душевное смятение Манфреда, например). Эрмандерфер не только «не чувствовал русской речи», но, по-видимому, пытался добиться от исполнителей пафоса и декламационности. Именно так интерпретировал эту роль Эрнст Поссарт. Но немецкая традиция была чужда русской исполнительской школе, особенно школе Малого театра. Не принимал ее, конечно, и Мамонтов. Его заслуга заключалась в том, что он добился синтеза правды чувства и страсти с романтической окрыленностью и лиризмом музыки Шумана. С. Мамонтов писал жене: «Сегодня под впечатлением «Манфреда» я первый раз видел на чинной ассамблее музыкального общества буквально плачущих барышень и даже мужчин. Да и признаться по правде, я сам чуть не заплакал при сцене свидания Манфреда с призраком Астарты. Соединение чудной идеализирующей музыки с умной и толковой декламацией Федотовой не могло не повлиять на душу. По окончании вызовом не было конца, и наконец выступил я на эстраду вместе с Федотовой, как режиссер и переводчик»². В появлении к последнему нужно сказать, что Мамонтов заново перевел текст, сопровождаемый музыкой.

Работа над «Манфредом» показала, что Мамонтов уже тогда был потенциальным музыкальным режиссером. И то, что он сумел добиться успеха, думается, опровергает одностороннее представление о нем как о постановщике, которого интересовала только живописная, а не музыкальная сторона. Разумеется, это не значит, что для Мамонтова главным была музыка. Увлечение зрелищной стороной, в ущерб музыкальной, в чем его упрекали критики, было реакцией на практику казенной сцены. Конечно, важную роль играли вкусы Мамонтова, его пристальный интерес к живописи и то, что его советниками, помощниками, сотрудниками были выдающиеся живописцы Васнецов, Polenov,

¹ А. Н. Южин. Выступление на гражданской панихиде по С. Мамонтову. ЦГАЛН, ф. 964, оп. 1, ед. хр., лл. 1–3.

² П. Н. Мамонтов. С. Н. Мамонтов. ЦГАЛН, ф. 799, 24, л. 102 — 103.

Коровин, Врубель. Мамонтов пламенно любил искусство и верил в то, что чем больше в мире будет красоты, тем лучше станет жизнь. Он считал, что живопись, скульптура, музыка, театр — средства нравственного воспитания, фактор, способный изменить мир, снять социальные противоречия. Едва ли нужно объяснять наивность этих представлений. В искусстве он искал не столько правду, сколько красоту. Отсюда его отношение к античности и Возрождению и своеобразный отбор художественных явлений современности. Несмотря на то что его связывали дружеские узы с группой художников-реалистов, в том числе с Репиным, он не принимал некоторых, наиболее социально значимых их полотен. Римскому-Корсакову он писал: «У всяких больших людей есть свои ошибки, увлечения, как дань времени. Во время господства тяжелого реализма необходимо было тыкать носом в зияющие раны, указывая на гнилые онучи, рисовать пьяного до рвоты. В то время Репин писал свой «Крестный ход» с урядником, бьющим плеткой наотмашь. Он ходил в анатомический театр смотреть, как в самом деле льется кровь, чтобы передать этот ужас в картине Грозного с убитым сыном. Время это, слава богу, проходит, искусство отходит от патологии и не в ней ищет трогательное и возвышающее чувство. Горе, страдания, нужда найдут себе поддержку в сердцах людей, воспитанных на почве трогательного сознания красоты, живущей в природе, скорее, чем оскорблять чувство гармонии запахом гноя, затхлой избы, переполненной сквернословием. Таково мое убеждение, и им я руководжусь в моей работе для искусства»¹. Письмо это представляет собой своеобразную эстетическую декларацию. Исходная позиция автора: нужна красота, способная облагородить и смягчить души людей. Красота призвана спасти мир — таково искреннее убеждение Мамонтова, который, не принимая социального обличения Репина, восторженно приветствовал сказочные картины Васнецова. Он писал художнику: «Твой царевич на волке привел меня в восторг; я все кругом забыл, я ушел в этот лес, я надышался этим воздухом, нанюхался этих цветов! Все это мое, родное, хорошее! Я просто ожил! Таково неотразимое действие истинного и искреннего творчества. Исполать тебе и великое спасибо»².

Поиски красоты привели Мамонтова в мир Эллады. Его не столько увлекали памятники древности, сколько представление о Греции как о родине искусства. Отсюда созданная им в сотрудничестве с В. Полновым и Н. Кротковым опера «Призраки Эллады», затем «Ожерелье», страстная влюбленность в «Орфея» Глюка. Мамонтов верил, что произведения на античные темы призваны сыграть воспитательную роль: «Если мы сделаем

¹ А. Римский-Корсаков. П. А. Римский-Корсаков, вып. 4. М., 1937, с. 152

² Н. Н. Мамонтов. С. И. Мамонтов ЦГАЛИ, ф. 799, № 24, с. 26.

«Орфея» с любовью и с толком, то это будет в некотором роде урок эстетики. Я счастлив, что у нас есть возможность сделать нечто подобное». В одном из следующих писем: «Постановкой «Орфея» я бы думал преподать московской публике урок эстетики»¹. И после спектакля: «„Орфей“ так, как он вышел, приводит меня в искреннее художественное умиление — это есть нечто, сказанное на чистом, искреннем и красивом языке, и пусть вся молодежь с умилением... поучается красоте... Я полагал бы назначать «Орфея» по утрам в воскресенье и посылать билеты в большом количестве учащейся молодежи. Этим путем мы можем заронить искру божью в юные души». В тяжелый период жизни, когда по несправедливому обвинению в денежных хищениях Мамонтов был заключен в тюрьму, он находил поддержку в образах, связанных с античностью. В его письме к Поленову читаем: «Никогда я не сознавал так глубоко великого значения искусства, как сейчас. У меня к тебе есть трогательная просьба. Я сочинил оперный сюжет. Щепкина-Куперник написала его в красивых стихах, а Кротков сделал, кажется, недурную музыку... Называется опера «Ожерелье». Фабула взята мною из времен греческих колоний на юге Италии. Словом, деликатная Греция и милая Греция»². Мамонтов просил Поленова написать эскизы декораций для этой оперы. Эта чистая и прекрасная Греция в сознании Мамонтова являлась антитезой будничной и пошлой современности. Конечно, нетрудно укорить Мамонтова в наивности эстетического идеала, но идеал этот противостоял буржуазной пошлости. И наконец, создавая воображаемый образ Греции как царства красоты, он искал опоры у Поленова, а не у Семирадского и Катарбинского, писавших гигантские олеографии из античной жизни.

Мамонтов обладал высоким чувством нового в искусстве. Он умел открывать молодые таланты, поддерживал их морально и материально, помогал им стать на ноги. Многим ему обязаны Васнецов, Коровин, Врубель, Шаляпин, композитор Калинин. В то время как реакционная печать травила группу молодых петербургских художников, Мамонтов помог ей создать журнал «Мир искусства». Несомненно, что в живописи и музыке Мамонтов всего более ценил их способность подняться над жизнью, иначе говоря, идеализирующее начало, слияние высокой классики и своеобразного романтизма.

Мамонтов пытался сочетать несочетаемое — руководить, создавая им Частной оперой и продолжать деятельность в области промышленности и железнодорожного строительства. Благодаря исключительной энергии ему до поры до времени удавалось стоять во главе правления Московско-архангельской железной дороги, ставить спектакли, проходить с невестами партии

¹ Е. Сахарова. В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. М., 1964, с. 572.

² Там же, с. 626.

и т. д. Но как бы ни были велики энергия и талант Мамонтова, он не имел физической возможности участвовать в повседневной жизни театра, а нас, естественно, интересует эта сторона его жизни. Однако Мамонтов не мог ни с кем делить свою власть. По складу характера он был «самодержцем», а не «конституционным монархом». Менее всего им руководило честолюбие. Частная опера, существовавшая на его средства, номинально числилась в первый период антрепризой Н. Кроткова, во второй — К. Винтер. Имя Мамонтова не значилось и на афишах.

В художественной деятельности Мамонтова было немало противоречий, обусловленных как врожденными свойствами натуры, так и условиями, в которых он сформировался. Он был щедрым, отзывчивым человеком, приходившим на помощь художникам, страстным поклонником и ценителем талантов, и властолюбивым, неровным, упрямым, резким. Не жался денег на постановку, он мог отказать в ничтожном и необходимом расходе. Выше всего ценил в искусстве индивидуальность и самобытность, он часто поощрял малодаровитых исполнителей в ущерб талантливым. Тонкий эстетический вкус, высокая культура уживались со свойствами самодура. Характерно, что столкновения с Шаляпиным начались тогда, когда талант певца созрел и сформировался, в значительной степени благодаря Мамонтову, и не нуждался в мелочной опеке. П. Мельников, сын знаменитого певца, в ответ на жалобу Мамонтова, что Шаляпин не подчиняется его режиссерской трактовке, тогда как молодая певица М. Черненко жадно впитывает все указания, писал: «Маша Черненко сильна переимчивостью, восприятием. Шаляпин не может трактовать роль так, как вы ее понимаете, ибо у него имеется уже свое личное понимание, и вне его он не искренен, следовательно, плох, а Маша является именно подходящим субъектом»¹. Неслучаен и конфликт Мамонтова с одной из самых талантливых артисток Частной оперы Н. Забелой или столкновение с Римским-Корсаковым. Вместе с тем было бы несправедливо признать Мамонтова единственным виновником этих столкновений. Каковы бы ни были человеческие недостатки руководителя Частной оперы, они ничтожны перед величием совершенного им подвига, ставящего его в один ряд с такими деятелями русской культуры, как П. М. Третьяков, М. П. Беляев, А. А. Бахрушин.

Для того чтобы понять причины, приведшие к возобновлению деятельности Частной оперы в 1896 году, необходимо совершить небольшой экскурс в прошлое. Частная опера в 1885—1887 годах ставила кроме русских спектаклей и итальянские; в них принимали участие, наряду с гастролерами, и русские певцы. В 1887 году русская Частная опера прекратила существование, и некоторое время Мамонтов приглашал только итальянских

¹ Театр. музей им. Бахрушина, рукоп. отд., № 163717.

певцов. Нет смысла останавливаться на деятельности Итальянской оперы Мамонтова, хотя в ее спектаклях выступали такие выдающиеся певцы, как д'Андреа, Мазини, Таманьо, Ван Занд и др. Среди исполненных в канун 1888 года — опера «Призраки» Д. Пуччини («Виллисы»). Это было, вероятно, первое знакомство русского слушателя с творчеством итальянского композитора. Мамонтов не хотел примириться с прекращением деятельности русской Частной оперы и намеревался организовать ее выступления в Париже во время Всемирной выставки 1889 года одновременно с симфоническими концертами, вдохновителем которых был М. Беляев. В. Стасов писал в ответ на не дошедшее до нас письмо Мамонтова (12 сент. 1888 г.): «Я виделся с Римским-Корсаковым несколько дней тому назад, и он сказал, что Ваше предприятие очень интересно и об этом можно поговорить и порассудить. Но, по его мнению, [надо либо] предпринять это дело, как следует в настоящем виде, либо вовсе не предпринимать, потому что в Париже, да еще во время Всемирной выставки, подобные предприятия в маленьких сокращенных размерах будут равняться нулю и не будут иметь ровно никакого успеха, тем более что сами французы (как я вам уже рассказывал) намерены давать всю нынешнюю зиму «Жизнь за царя», и в крупных размерах, значит, новое предприятие самих русских непременно должно быть еще крупнее. А то никто в театр не придет в такое время, как Всемирная выставка»¹. Мамонтов хотел показать в Париже русскую оперу, по-видимому «Снегурочку», а быть может, «Русалку» и «Каменного гостя». Таким образом, он в 1888 году предвосхитил идею, которую спустя 19 лет так блистательно осуществил Дягилев.

После 1891 года Мамонтов некоторое время к театральной деятельности не обращался. Это не значит, что он утратил интерес к оперному искусству. Его племянник П. Н. Мамонтов писал: «Дядя Савва решил твердо возобновить свое оперное дело в Москве, все время прислушивался к молодым оперным певцам, намечая состав своей будущей Частной оперы. На окончательное решение его подтолкнули гастроли в Москве Оперного товарищества под управлением И. П. Прянишникова (театр Шеллапутина)»². По словам П. Н. Мамонтова, руководитель Частной оперы следил за деятельностью оперных трупп Киева и Тифлиса. Это снова приводит нас к Прянишникову, чья деятельность разворачивалась до Москвы именно здесь. Сохранились листки, писанные рукой С. Мамонтова, содержащие оценку тифлисских певиц и певцов. В Петербурге в Панаевском театре в 1895 году начало деятельность новое оперное товарищество под управлением И. Я. Соколова и К. С. Винтер, субсидируемое Мамонтовым. Членами труппы, помимо Соколова, были Секар-

¹ ЦГАЛИ, ф. 799, ед. хр. 239.

² ЦГАЛИ, ф. 799, № 24, л. 121.

Рожанский, Нума-Соколова, Любатович, Забела, Деверин-Краченко, Закржевский. Некоторые из них позднее вошли в состав Частной оперы. На этой сцене Мамонтов осуществил в декабре 1895 года постановку сказочной оперы «Гензель и Гретель» Гумпердинка. Декорации должен был писать К. Коровин, но его заменил М. Врубель. Заглавные партии исполняли Н. Забела и Т. Любатович. Мы находимся в преддверии Частной оперы.

Если Мариинский театр развернул в постановке оперы Гумпердинка славяную рождественскую олеографию (картина исхождения ангелов на землю), то Мамонтов создал спектакль о том, как маленькая и хрупкая девочка спасает брата от смерти. В центре спектакля была Н. Забела — Гретель. «Какая милая плутовка эта Гретхен, — писал рецензент, — как она славно поет свою песенку! Но еще, пожалуй, лучше она в лесу, страх перед ночными недругами, страшлищами детского вымысла, потом ее заботы о братишке, хлопоты с колдуньей. . . Она еще совсем ребенок, маленький, худенький, со смелыми смеющимися глазками, а голосок. . . Пожалуй, старики Гриммы заслушались бы»¹. Восстановление деятельности Частной оперы совершилось в то время, когда приобрела реальность давно волновавшая Мамонтова мысль о железной дороге на Север. Казалось, что здесь общего? На самом деле связь выражалась не только в том, что доходы от строительства и эксплуатации железных дорог давали Мамонтову средства на поддержку художников и организацию театра. Ученик и последователь Ф. В. Чижова, Мамонтов видел свой долг в том, чтобы не допустить проникновения иностранного капитала в русскую промышленность. Способствуя созданию сети железных дорог, постройке сталелитейных заводов, он считал, что служит интересам России. Путешествуя по Северу, знакомясь с его природой, Мамонтов мечтал о том, чтобы северные пейзажи отразились на полотнах Коровина и Серова. Увиденное он невольно сопоставлял с образами «Снегурочки» и «Хованщины». Прямым продолжением путешествия на Север было участие Мамонтова во Всероссийской промышленной выставке 1896 года. Он организовал с помощью Коровина павильон Севера, создал большой художественный отдел, куда отправил ряд принадлежащих ему работ русских живописцев. Панно Врубеля, забракованные жюри, благодаря настойчивости, упорству и воле Мамонтова были выставлены в специально построенном павильоне. Наконец, Мамонтов организовал спектакли силами составленной им труппы. Эпопея борьбы Мамонтова за Врубеля не раз рассказана, и мы не будем на ней останавливаться. Мамонтову пришлось вынести немало издевательств за поддержку «декадента».

Одна из газет писала, что «нашелся крупный российский туз с большими наклонностями к меценатству и к повышению худо-

¹ «Русская музыкальная газета», 1900, № 4, с. 80.

жественных повешеств. Он купил картины, построил для них специальное здание, уделив, впрочем, часть его под пивную»¹. Что касается павильона Севера, то и здесь главным образом описывали тюленя и самоеда Василия, закусывающего живой рыбой! В Северном павильоне, однако, был исключительно удачный подбор экспонатов, прекрасные панно Коровина и фотографии. Мы читаем в одной корреспонденции: «Тут чувствуется Север и его суровая природа, веет холодом льдов. Ночную порою, при голубом свете луны или электрических фонарей, вся постройка кажется гигантскою льдиной и производит особенно сильное впечатление. Это дощатое высокое здание под высокою острою крышею из стекла, с извивающимися по гребням рыбами, с рыболовными сетями. Внутри посетителя охватывает совершенно исключительное настроение, какого не дает никакой другой выставочный уголок. И конечно, именно в этом настроении, а вовсе не в каком-нибудь ученом тюлене, перевортывающемся с боку на бок и поднимающем правую лапу по команде приставленного к нему... укротителя, главная причина внимания выставочной публики»².

Во время выставки в Нижнем Новгороде начались выступления Частной оперы под дирекцией К. Винтер. Это было подставное лицо, сестра артистки Т. С. Любатович, человека, близкого Мамонтову. Он сам не считал удобным открыто объявить, что является руководителем. Подготовку к этим выступлениям Мамонтов начал еще в 1895 году, сначала субсидируя спектакли в Панаевском театре, присматриваясь к артистам, в частности к Шаляпину, которым заинтересовался ранее, услышав его в партии Гудала («Демон»). Мы не знаем всех подробностей подбора труппы: архив Мамонтова сохранился не полностью, и то благодаря преданности его друзей, прежде всего, архитектора-художника И. Бондаренко. Для устройства спектаклей было выстроено по проекту П. П. Малиновского специальное здание.

В труппу входили артисты разных поколений, в том числе участники первой антрепризы 1885—1887 годов: Т. Любатович, М. Малинин, А. Бедлевич и др., а также молодежь — Е. Цветкова, А. Секар-Рожанский, И. Соколов и др. Значительная часть этих артистов приняла участие в спектаклях Частной оперы в Москве. Выступал и молодой Шаляпин, еще состоявший в труппе Мариинского театра. Была и небольшая итальянская балетная труппа, во главе с Цампели и прима-балериной И. Торпаги, позднее женой Шаляпина; дирижировал В. Зеленый. Спектакли начались в мае и закончились в августе 1896 года. Частная опера дала в Нижнем Новгороде 106 представлений, исполнив 15 опер, в том числе «Жизнь за царя», «Русалку»,

¹ «Новости дня», 1896, № 4751.

² Там же, 1895, № 4711.

«Снегурочку», «Евгения Онегина», «Демона», «Лиду», «Фауста», «Миньон», «Кармен», «Самсона и Далилу», «Паяцев».

Наряду с партиями, которые Шаляпин уже исполнял в Мариинском театре, в Нижнем Новгороде он выступил в ролях Ивана Сусанина, Греммина, Лотарио. Мамонтов внимательно следил за молодым артистом, помогал развитию его художественного вкуса и верной трактовке роли. На репетиции «Жизни за царя» Мамонтов заметил Шаляпину: «Федор Иванович! Ведь Сусанин-то не из бояр». По-видимому, артист, впервые встретившись с этой сложной партней, следовал установившейся ложной традиции, придававшей образу героя черты внешней патетики. В одной из рецензий нижегородской поры читаем: «Играет артист недурно, хотя хотелось бы поменьше величавости и папыщенности». В то же время автор статьи отметил обдуманную фразировку Шаляпина. Молодой артист продолжал работать над ролью и добился успеха. Старый театрал Н. Гейнике в неопубликованных воспоминаниях писал о Шаляпине — Сусанине нижегородской поры: «Пейзаже «Жизни за царя» всегда резали глаз своей неправдоподобностью. А здесь я увидел в Сусанине настоящего крестьянина, живое реальное лицо. Как мне запомнился жест Сусанина, когда он входит в избу и обращается к Ване. Понравился мне и голос певца, и его дикция, настолько ясная, что всё до слова было слышно, что он поет»¹.

Изменился и его Мефистофель, постепенно утратив черты «фокусника» и «шпагоглотателя», каким его ранее, следуя дурным традициям, изображал Шаляпин. Роль Мельника, принесшая Шаляпину успех в Мариинском театре, обрела в нижегородскую пору большую законченность. Значительной удачей молодого артиста явилась и партия Греммина в «Евгении Онегине». Гейнике писал: «Артист в костюме генерала взял под руку Онегина, сел с ним на диван в правой стороне сцены и начал свой рассказ. . . Он не стоит на вытяжку, как обычно делали все басы в этой партии, а поет сидя; и поет он не арию, а рассказ, простой и вместе интимный. Именно так «родне и другу» должен рассказывать о своем большом счастье этот старый генерал». По словам Н. А. Адриановой, Шаляпин придавал этому образу какой-то необычайно лирический характер: «Обаятельная мягкость и теплота в исполнении арии «Любви все возрасты покорны» сочеталась с удивительно простой, непосредственной манерой обращения к Онегину и изредка бросаемыми нежными взглядами в сторону Татьяны. Греммин был благороден и прост»². В Греммине Шаляпин раскрыл одну из драгоценных сторон своего таланта — задушевный лиризм.

Тем временем в Москве шла подготовка к открытию первого сезона Частной оперы в театре Солодовникова. Так как сцена

¹ Н. А. Гейнике. Из воспоминаний оперного театралы. — Театр. музей им. Бахрушина, № 165999.

² В. Коллар. 187 дней из жизни Шаляпина. Горький, 1967, с. 30.

его была громадна, то декорации, в которых шли спектакли в Лланозовском театре в 1885–1887 годах, а позднее в Нижнем Новгороде, пришлось писать заново. Мамонтов добился перехода Шаляпина и Секар-Рожанского в Частную оперу, приняв оплату неустойки за обоих. Антреприза Частной оперы по-прежнему числилась за К. С. Винтер. Дирижерами были И. Труффи, В. Зеленый, хормейстерами Каваллини и Бернарди. Среди артистов особенно выделялись Е. Цветкова и А. Секар-Рожанский.

Елена Яковлевна Цветкова (1871—1929) закончила Московскую консерваторию в 1892 году с большой серебряной медалью (кл. Е. А. Лавровской) и начала артистическую деятельность в Товариществе Прянишников. С большим успехом выступала в партиях Ярославны, Панипочки («Майская ночь»), Даши («Вражья сила»), Маргариты и др. Несколько лет работала в провинции. В Московской Частной опере исполняла партии Снегурочки, Татьяны, Маргариты, Антонины, Наташи, Ольги («Исконитянка»), Веры Шелogi, Орлеанской девы, Мими. В Товариществе Частной оперы пела Милитрису в «Сказке о царе Салтане», Асю, Оксану, Настасью («Чародейка») и др. Цветкова была артисткой театра Зимина. Ее репертуар насчитывал 63 партии. Оставив сцену, она занималась педагогической деятельностью, преподавала в Киевском музыкально-драматическом Институте имени Лысенко и консерватории. Автор этих строк имел возможность присутствовать на ученических вечерах класса Е. Я. Цветковой, где оперные отрывки исполнялись под аккомпанемент Ф. М. Блуменфельда, а позднее — беседовать с ее ученицами, а также партнерами по сцене, которые поделились воспоминаниями об артистке. Творческий облик Цветковой пленял поэтичностью и чистотой. Талант артистки сочетался с высоким нравственным строем. Не случайно лучшими ее сценическими созданиями являлись образы Ярославны, Татьяны, Ольги, Орлеанской девы, а наименее удачной ролью — Кармен. Стихия чувственного соблазна была чужда ее индивидуальности. Образы этически-благородные приобретали в исполнении Цветковой высокую жизненную силу и правдивость. Голос редкой красоты и прелести тембра (лирико-драматическое сопрано), ровный во всех регистрах, чистота интонации, выразительная фразировка, правдивая декламация, выдающийся сценический талант, дар творческого перевоплощения, обаяние, свойственное человеческой и артистической индивидуальности, сделали Цветкову неповторимым явлением в истории русского оперного театра. Цветкова по масштабам таланта, яркости индивидуальности не уступала никому из выдающихся современниц; имя ее стоит в одном ряду с именами Неждановой и Забелы.

Антон Владиславович Секар-Рожанский (1863—1952) закончил Петербургскую консерваторию (кл. С. И. Габеля) в 1891 году, артистическую деятельность начал в частных антрепризах. В 1896 году успешно дебютировал в Мариинском театре в пар-

ниях Радамеса и Ромео. Несколько месяцев спустя принял предложение Мамонтова и стал членом труппы Частной оперы. Секар-Рожанский обладал мощным, обширного диапазона тенором, с равным успехом исполнял партии драматические и лирические. Он был превосходным интерпретатором героических образов — Садко, Самсона, Радамеса — и находил необходимые краски для передачи ролей Лыкова, Гвидона, Рудольфа в «Богеме» и пр.

Труппа располагала и другими талантливыми артистами, среди них — А. Е. Ростовцева, В. И. Страхова (оба — меццо-сопрано), К. Ф. Нума-Соколова (сопрано), И. Я. Соколов (баритон). Н. И. Забела вступила в труппу позднее. Московская Частная опера начала свою деятельность как театр общедоступный¹, цены на билеты были значительно дешевле, чем в Большом театре (балкон — 23 коп., последние ряды партера — 75 коп., ложа — 3 руб.). Открытие сезона 8 сентября 1896 года («Снегурочка») прошло с успехом. Одна из газет писала: «Первое впечатление в пользу предпринятия. Труппа очень приличная, исполнение ровное, постановка вполне удовлетворительная, солисты и хор имели вполне заслуженный успех. Публики было в театре много»². С. Кругликов писал: «Антреприза... по-видимому, на верной дороге. Нельзя не приветствовать мысль создать в Москве возможность сравнительно небогатому люду слушать за недорогую плату редкие, а то и вовсе не идущие у нас отличные образцы оперного, по преимуществу русского, искусства». Переходя к оценке спектакля, рецензент указал: «Декорации по рисункам Васнецова, костюмы из подлинных одеяний русских народностей; дружно и хорошо разученный звучный хор, весьма для частного театра полный и даже для оркестровки Римского-Корсакова достаточный оркестр, знакомый с партитурой и вообще, кажется, знающий свое дело капельмейстер Зеленый, режиссерская часть, если судить по жизненным, далеко не казенным движениям масс, находящаяся, несомненно, в руках вдумчивого, способного и умелого человека. Это уже нечто. А тут еще солисты, у которых есть и голоса, и молодость, и музыкальность, и даже талантливость. Любой труппе приятно иметь таких деятелей, как Цветкова (Снегурочка), Нума-Соколова (Кунава), Ростовцева (Весна), Осипов (Берендей), Бедлевич (Бермята), Малинин [Буренин] (Глашатай). Успех спектакля был велик, бисировали не только арии, но и сцену проводов Масленицы»³.

Большинство рецензентов отмечало жизненность и поэтичность спектакля, сочетание реального и фантастического, тонко выдержанный национальный характер. В. Шкафер так описал

¹ Первоначально и театр, основанный Станиславским и Немировичем-Данченко, назывался Московский Художественно-общедоступный театр.

² «Новости дня», 1896, № 4762.

Там же, № 4763.

свое впечатление от спектакля: «Это было никогда и нигде не виданное еще мною зрелище на оперной сцене — целое для меня откровение. Перед моими глазами постепенно раздвигалась чудесная, ароматная, удивительная весенняя сказка, внушающая необычайно нежное чувство русской природы и глубоко поэтизирующая древнеязыческий крестьянский быт. Нельзя было не поддаться очарованию образов наивных берендеев и всякой лесной нежити, нельзя было оторвать глаз, глядя на прелестную, очаровательную Снегурочку, и нельзя было не улыбаться Бермяте, не растрогаться хором нищих слепцов, отлично поющих свои песни. Все было поэтично, неожиданно и глубоко трогательно-волнующе. Я видел на сцене художественную правду, особенный лес, роскошные палаты берендеев с затейливо расписанными узорчатыми украшениями стен и потолка, богатство красок. Какая-то несказанная радость световых пятен, куда ни взглянешь, подымает и захлестывает — чудно, хорошо, необыкновенно! Так проходили картины одна за другой». Очень важно указание Шкафера, что прелесть спектакля была обусловлена единством музыкального, пластического и живописного элементов: «Слова, звуки, краски — все слилось воедино, в истинно художественный праздник»¹. Весна-Красна спускалась на землю с высоты (в Марининском и Большом театрах исполнительница выходила из-за кулис или леса). Полузамерзшие птицы выползали из-под гигантских сугробов, и Весна тщетно пыталась их отогреть. Сцена проводов Масленицы казалась ожившей картиной талантливого живописца. Бытовая правда жанровых сцен сливалась со сказочной, реальное с фантастическим.

Среди исполнителей этого, на редкость ансамблевого спектакля особенно выделялась Цветкова. По словам сына С. И. Мамонтова, «Цветкова создала обаятельный образ Снегурочки. Шаловливая, беззаботная девочка-подросток пролога, чуждая всяким страстям, холодная девушка всех актов оперы и, наконец, познавшая любовь, горячо полюбившая — вот где особенно выразительно сверкали чудные глаза певицы — Снегурочки; все эти различные моменты были передаваемы Цветковой бесподобно»². Правда, один из рецензентов упрекнул артистку в том, что она проводит роль с жизненной экспрессией уже в прологе, тогда как она должна проявляться постепенно, достигая кульминации в финале. Цветкова была умным и тонким художником и не могла не понимать различия между Снегурочкой пролога и последнего действия. По-видимому, критик принял за проявление страстности живость и шаловливость девочки. Высокими достоинствами отличилось исполнение партии Купавы артисткой Нума-Соколовой. По словам И. Липаева, «в вокальной и драма-

¹ В. Шкафер. 40 лет на сцене русской оперы. Л., 1936, с. 133.

² В. С. Мамонтов. Частная опера С. И. Мамонтова, с. 155. — Театр. музей им. Бахрушина.

тической ее передаче столько страсти, отчаяния, столько раз-
литости жизни и местами трогательной грусти, что трудно представ-
вить, где талантливая артистка лучше и определеннее. Такая
Купава — редкость». Из двух исполнительниц партии Леся луч-
шей была Люботович, хотя к этому времени некогда красивый
голос ее начал сдавать. «Как актриса партию эту она [Любото-
вич] обрисовывает превосходно»¹.

Последовавшие за «Снегурочкой» спектакли «Анда», «Ми-
ньон», «Самсон и Далила» также встретили положительную
оценку критики, указавшей на стильность исполнения и тща-
тельность постановки. С. Кругликов писал, что в «Миньон»
«зрители увидели дружную, тщательную и, что важнее всего,
стильную передачу характерно-французской оперы. В ней ар-
тист должен забыть о приемах для сильной драмы, выработать
более легкий, интимный стиль передачи, более живую манеру
произносить речитативы, которые надо здесь как можно ближе
подвести к разговорной речи. И это поняли в труппе. Зеленый,
как дирижер, главное ответственное лицо за всю музыкальную
сторону оперного ансамбля, сумел это растолковать артистам...
а к своему оркестру отнесся с такой же талантливостью и забот-
ливостью, как и даровитый хормейстер. В итоге — выдержан-
ность и стройность спектакля, какими нас редко балуют не
только частные, но и казенные оперные сцены»². Сходно с Круг-
ликовым оценил спектакль Липаев: «„Миньон“ идет превос-
ходно. Не отдельными артистами навеяно подобное мнение, нет,
а общим пониманием артистами французского стиля оперы. Ан-
самбль очень и очень хороший». Новый успех принесла театру
постановка оперы Сеп-Санса «Самсон и Далила».

Успех был в значительной степени связан с выступлением
Секар-Рожанского. «Тенор его положительно прелестен, — пи-
сал Липаев. — Много силы, красоты, гибкости, выразительности,
хорошее знание музыкальной сути партии, все это певцу дает
право называться премьером не только театра Солодовникова,
а пожалуй, и лучшей европейской сцены. Это редкий Самсон»³.
Артист имел большой успех и в Радамесе. По словам Кругли-
кова, он проявил себя «как певец с огоньком; [у него] металли-
ческого тембра тенор, чувствующий себя совершенно свободно
в верхнем регистре». Критик высоко оценил Соколова — Миз-
гирия и Амонасро: «Певец хорошей школы и с голосом, отличным
по ровности и по качеству звука»⁴. Об исполнении партии Лота-
рио Кругликов писал: «Чудесно поет Соколов колыбельную песню
и вообще весьма удачный Лотарио, партию которого, изложен-
ную, главным образом, в среднем регистре, брать на себя может
только по свойствам своего баритона, ровного и естественного,

¹ «Театрал», 1896, № 84, с. 94.

² «Новости дня», 1896, № 4770.

³ «Театрал», 1896, № 91, с. 56.

⁴ «Новости дня», 1896, № 4764.

а потому уживающегося не с одними лишь чуть ли не теноровыми высотами»¹. Соколов был талантливым певцом, особенно выразительно исполнявшим партии в русских операх. Римский-Корсаков хотел, чтобы ему поручили роль Грязного в «Царской невесте».

Несмотря на то что первые спектакли театра прошли с успехом, у критики вызвало тревогу преобладание западноевропейских опер (кроме названных выше были поставлены «Кармен» и «Фауст»). Н. Кашкин и С. Кругликов писали о дублировании репертуара Большого театра. Тревогу эту разделял и Мамонтов, но труппа не обладала хорошим исполнителем центральных басовых партий, а без них постановка русских опер невозможна. Положение изменилось с приходом Шаляпина. 22 сентября 1896 года он дебютировал в партии Сусанина, 26-го — в роли Мельника. Первый отклик на его дебют (Н. Кашкин) был несколько сдержан. Критик писал о несомненном даровании, искренней теплоте вокального исполнения, но упрекал артиста в недостаточной свободе и умении ставить звук, ясно интонировать. На основании этой, переходящей из одной работы о Шаляпине в другую рецензии делаются далеко идущие выводы. Между тем дело заключалось не столько в недостатках вокальной школы молодого певца, сколько в том, что Кашкин не сразу понял, какое художественное явление представлял собой Шаляпин. К тому же обычно партию Сусанина исполняли мощные «стенбитные» басы. По сравнению с ними голос Шаляпина мог показаться недостаточно сильным, особенно в нижнем регистре. Проницательнее Кашкина оказался Кругликов. Он также указал некоторые недостатки (бас не силен, свободнее идет вверх чем вниз, в пении слишком открыты верхние ноты), но оценил по достоинству удивительного дебютанта. Эта забытая рецензия свидетельствует о художественном чутье критика: «Давно мне не доводилось слышать и видеть такого Сусанина. Перед всеми нами выросла естественная, правдивая фигура, точно выхваченная из жизни. Каждая фраза от сердца, каждый жест в полном соответствии со словом, каждая пауза дышит настроением. Такого исполнения можно дожидаться или от мастера своего дела, или от самородка, выходящего по яркой даровитости из ряда вон. Здесь, конечно, встречаемся мы с явлением второго рода; Шаляпин совсем еще молодой человек. Дебютант сильно волновался и в I акте не вполне еще владел собою. Но начиная с дуэта III акта, крайне для баса трудного, он положительно захватил слушателя и приковал к себе его внимание, не ослабевавшее до самого конца сцены в лесу. С таким реализмом, какой нам дал Шаляпин в Сусанине, всегда согласишься; здесь реализм не грубый, а художественный»². Какой большой путь

¹ «Новости дня», 1896, № 4770.

² «Семья», 1896, № 29.

прошел молодой артист за несколько месяцев! Еще в июне Мамонтов и рецензент в Нижнем Новгороде упрекали его за приподнятость и ложную патетику передачи партии Сусанина, в сентябре он вызвал восхищение Кругликова, слышавшего в опере Глинки О. А. Петрова.

Выступление Шаляпина в партии Мельника имело успех триумфальный. Рецензент «Московских ведомостей», писал, что в исполнении «Русалки» «чувствовался особый подъем духа, нашедший ответ в овациях зала. Наибольшая доля заслуженного успеха выпала на долю Шаляпина. Артист, видимо, был в ударе и спел свою партию превосходно, причем игра выказывает в нем недюжинный драматический талант. Лучше всего он провел 2-ю сцену III действия. Некоторые фразы производили глубокое впечатление»¹. И опять Кругликов дал самый содержательный и яркий отзыв: «Шаляпин — такой Мельник, какого Москва вряд ли когда слыхала. На мой взгляд, это — исполнение, воскрешающее для меня те счастливые времена Мариинской сцены, когда Мельника пел там О. А. Петров, а позже И. А. Мельников. Но при этом у Шаляпина все свое в воспроизведении яркого образа Пушкинской драмы, все свое в тех оттенках и штрихах, какие он вкладывает в свое пение и фразировку, вдохновляясь музыкой Даргомыжского, так поразительно помогающей здесь поэту. И так прост, так естествен Мельник — Шаляпин. В этом-то и сила его. Он владеет тайной настоящего таланта потрясти толпу фразой, сказанной без тени трагического пафоса, без громовых раскатов, напряженного звука, оглушительной ноты. У него, напротив, точно падает голос, когда подошел момент поведать слушателю наиболее трогательное из роли, он точно рискует проглотить, затушевать благодарное место партии, а между тем выходит другое: вы все заметили, что надо было заметить. Вы сочувствуете горю бедного старика, вы взволнованы и сознаете, что вас взволновал Шаляпин, победил своей жизненной неприкрашенной передачей ваше будничное ко всему равнодушие»².

Шаляпин отошел от сценической традиции, подчеркивавшей корыстолюбие Мельника и тем самым превращавшей его в виновника гибели дочери. Артист не идеализировал героя, но и не сделал жадность главной чертой его натуры. Более того, в этой роли проявился своеобразный полифонизм искусства Шаляпина, умение сочетать две и более параллельно развивающиеся темы. Главными были — любовь к дочери, слабость характера, сознание своей зависимости от князя. Жажда наживы оказалась производной от жизненных условий. Тем более страшным ударом для старика становится несчастье дочери. Обычно для исполнителей I акт — только вступление к III; у Шаляпина

¹ «Московские ведомости», 1896, № 272.

² «Семья», 1896, № 40

все предпосылки трагедии заключены в I действии. Мельник становится безумным в то мгновение, когда Наташа бросается в реку, и безумие освобождает его от необходимости раболепствовать; раньше он заискивал перед князем, а теперь дает волю накипевшей ненависти. Привычная трактовка, при которой сумасшествие Мельника — кара за то, что он погубил дочь, была опровергнута Шаляпиным. Артист показал, что виновен не отец, а князь. Тем самым он осмыслил образ Мельника как образ социальный. С годами эта трактовка углубилась и обогатилась. Не случайно реакционные критики упрекали Шаляпина в том, что вместо покорного, сознающего свою вину бедняка он создал трагический образ протестующего и грозного противника князя.

После Сусанина Шаляпин выступил в Москве в роли Мефистофеля в опере Гуно. Из рассказа артиста известно, что он не был удовлетворен традиционной трактовкой этой партии, так как видел образ иначе, в другом гриме, и что Мамонтов предоставил ему возможность осуществить замысел. После знакомства с различными иллюстрациями к гётевской трагедии Шаляпин остановился на рисунке (гравюре) В. Каульбаха, и по ней был заказан костюм. Шаляпин не сразу пришел к новому Мефистофелю. Мы не говорим о ранней фотографии (1895), на которой внешний облик традиционен и даже комичен. Но и на снимке 1896 года его Мефистофель еще не тот грозный и мрачный образ, каким он окажется вскоре. Несмотря на кривящую губы насмешливую улыбку, есть в нем нечто рыхлое, «бабье». По-видимому, эскиз костюма и грима, сделанный В. Поленовым, помог артисту отойти от штампа, в частности и от каульбаховского¹. Шаляпин в трактовке роли исходил из трагедии Гёте, стремясь передать ядовитый спелсис и нигилизм Мефистофеля, его злобную насмешливость и презрение к людям. О том, каким был этот «Мефистофель 1896 года», узнаем из рецензии Кругликова: «Скажу то же, что и по поводу его Мельника; навряд ли Москва видела с оперной сцены Мефистофеля, так своеобразно, умно понятого, так рельефно, по-своему, совсем по-новому изображенного. Мы привыкли даже у лучших артистов, бравшихся за эту роль, видеть Мефистофелей вертлявых, карикатурно-кривляющихся, подверженных конвульсиям в сцене с мечами. Ничего подобного у Шаляпина нет. Он не резвится; он, напротив, спокойно уверен в силе своих чар и влияния на Фауста. Отсюда логически вытекает его хотя и странно угловатая, но неторопливая жестикуляция, его неспешная походка; ему спешить некуда и не надо; он и так все успеет сделать. Возьмите всю внешность Шаляпина. Он здесь точно сошел с картины первоклассного художника, с лучшей иллюстрации к Гётеву Фаусту — сам длинный, костлявый, а бледное лицо с довольно ред-

¹ В библиотеке Шаляпина находился «Фауст» Гёте в переводе А. Фета с иллюстрациями Э. Зейбертца (изд. А. Ф. Маркса, 1899).

кой растительностью то и дело передергивается язвительной гримасой; но и здесь ничего утрированного, ничего грубо подчеркнутого. Поэт артист со свойственной ему даровитостью фразировки, так и пропитанной на этот раз беспощадной иронией и презрением. И какое чувство меры в изображении впечатления, какое производят на адского выходца крестообразная рукоять [меча], церковное пенне; то и другое ему неприятно, только неприятно, но конвульсий нет, артист изображает, хотя с внешней стороны мало заметную, внутреннюю борьбу [и желание] Мефистофеля сохранить приличный независимый вид. Разве это не ново и не оригинально? Нечего и говорить, что песня о золотом тельце и серенада выходят на славу и совершенно в новом освещении. Какой в самом деле талантливый человек Шаляпин»¹.

Традиционная трактовка отвечала изящной, блестящей, эффектной, но далекой от Гётевской трагедии опере Гуно. Шаляпину удалось, не отяжеляя музыки, сообщить образу черты, близкие персонажу Гёте. Чудо это было тем удивительнее, что и при сценическом воплощении трагедии Мефистофель часто оказывался веселым циником и забавником,— так играл его в последние приезды в Россию Поссарт. Шаляпин стремился передать грозную и враждебную человеку демоническую стихию образа. Сопоставляя рецензии 1896—1897 и последующих годов, можно отчетливо увидеть непрестанное изменение роли — сарказм, насмешка, ирония то ослабевали, то усиливались. Артист читал и перечитывал Гёте, знакомился с комментариями к русским изданиям «Фауста»². Одно время Шаляпин стремился подчеркнуть грозный, демонический облик своего героя, чему в немалой мере способствовал подсказанный В. Поленовым грим белокурого Мефистофеля и костюм. Вслед за этим артист показывал Мефистофеля, страдающего своим жертвам. Так, в одной рецензии 1897 года читаем: «В общей передаче роли артист проявил своеобразное ее понимание, придав ей несколько лирический и сентиментальный пошиб. Это был Мефистофель, исполненный сострадания и даже сочувствия к своим жертвам; вместо демонического злодейства и сарказма в нем шевелилось как бы скрытое участие к людям. В речитативе Шаляпин прибегал к декламации скороговоркой, которая еще более отнимала иллюзию серьезной злобы. Такой сатана, более страшный по внешности, чем по существу, был в драматическом отношении недостаточно рельефным и сильным, но со стороны вокальной он производил хорошее впечатление отсутствием всякой музыкальной утрировки и шаржа»³.

¹ «Семья», 1896, № 41.

² Помимо названного выше издания «Фауста», в собрании Шаляпина был и прозаический перевод трагедии Н. Вегиберг (1902) с обширными примечаниями и многочисленными иллюстрациями.

³ «Киевлянин», 1897, № 105.

Мы намеренно ограничились сопоставлением двух разительно несходных редакций роли 1896—1897 годов. В дальнейшем образ Мефистофеля пережил серьезную эволюцию и изменения, свидетельствовавшие о непрерывных исканиях. Это относится, конечно, не только к партии Мефистофеля, но и ко всем ролям, бывшим спутниками его творческой жизни,—Борису Годунову, Досифею, Сальери и др. Поразительный творческий рост Шаляпина на протяжении лета и осени 1896 года объясняется тем, что в Мамонтовской опере он не только нашел творческую свободу, какой не имел в Марининском театре, но и тем, что обрел идеальную художественную среду, которой ему недоставало. Его дуэтами, советчиками, критиками были люди, составлявшие цвет русской культуры и искусства,—В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель, В. О. Ключевский, С. В. Рахманинов, позднее В. В. Стасов и многие другие. Музеи, картинные галереи и мастерские художников стали его лабораторией. Москва явилась для Шаляпина художественным университетом. Среди «профессоров», у которых он учился, наряду с учеными-историками, художниками мамонтовского круга не меньшую роль играли и мастера драматической сцены. Артист неоднократно указывал на то значение, которое имело для него знакомство с искусством актеров Александринского, а позднее Малого театра. Он изучал творчество мастеров драматической сцены не для того, чтобы подражать, а чтобы понять, какими средствами они добиваются решения ими же поставленных задач. Он создавал свою систему так же, как Станиславский,—наблюдая, расспрашивая, анализируя. В Малом театре его внимание привлекли не актеры романтического склада — М. Н. Ермолова и А. И. Южин, а величайшая представительница сценического реализма О. О. Садовская. Шаляпину, утвердившему реализм в цитадели далекого от «правды жизни» оперного театра, проникновенное, лишенное внешней «театральности», но подлинно театральное искусство великой артистки было всего ближе и роднее. Шаляпин нигде не упоминает о встречах и спорах с Ермоловой, о которых узнаем из ее писем. Примечательно и то, что великая артистка, ценившая Шаляпина, все же предпочитала ему артистов романтической школы — Корсова или Девойода, как, впрочем, предпочитала и композиторов противоположного Мусоргскому направления. Это не значит, что Шаляпин не мог многому научиться у величайшей русской трагической артистки. Мы мало знаем о дружеских связях Шаляпина с мастерами Малого театра, в частности с талантливейшим, хотя и неровным актером Ф. Горевым. Между тем он вместе с ним работал над ролью Бориса Годунова.

Изучая искусство современных русских и зарубежных актеров, Шаляпин вслушивался в их интонации, в то, как они «лепили» фразу, изучал их пластику, умение носить костюм,

фехтовать. Не остался он равнодушен и к искусству балета. Шаляпин понимал различие между речевой и вокальной интонацией, но, не переходя грани, стремился использовать интонационное искусство великих актеров. Уроки Садовской не пропали даром; тому свидетельство — волшебная выразительность дикции, чистота и народность речи-пения Шаляпина. Несомненно также, что, вслушиваясь в речевое искусство мастеров Александринского и Малого театров, Шаляпин не менее внимательно изучал мимическое искусство тех же актеров, их «паузы». А Дальский, Давыдов, Ленский, Горев славились ими. Речь может и должна идти не о воспроизведении того, что делали эти актеры, а о том, как научиться средствами мимики передать жизнь образа в то время, когда герой молчит и слушает собеседника, или же раскрыть через паузу то, что не выражает слово. Разумеется, между паузой Давыдова—Подколесина, во время которой тот переходит от блаженного предвкушения радостей супружеской жизни к страху перед ней, как и между знаменитыми паузами Дальского в «Отце» Стринберга и паузами Шаляпина в ролях Ивана Грозного или Сальери нет ничего общего; иные характеры, иные предлагаемые обстоятельства. Но Шаляпин творчески использовал приемы драматического театра в той области, где царил, казалось, один только вокал, и не только перенес, но и безмерно обогатил найденное.

Было бы несправедливо не назвать главного «профессора» шаляпинского университета, того, кому он был более всего обязан, — С. И. Мамонтова. Артист не раз вспоминал о нем в автобиографических книгах, писал и о том, как Мамонтов помог ему в работе над партией Грозного. Вместе с тем артист нигде не говорил о том, как Мамонтов проходил с ним партии. Мы знаем по другим мемуарам, хотя бы Н. Салиной или В. Лосского, как Мамонтов помогал вокалистам советами и указаниями. Нельзя забывать о том, что Мамонтов был певцом и знатоком вокального искусства, тонко чувствующим его природу. Чудо рождения «нового Шаляпина» в немалой мере обязано тому, что у него была такая «повивальная бабка», как Мамонтов.

Руководитель Частной оперы был умным и талантливым режиссером-педагогом, умевшим подсказать исполнителю нужное решение, увести с ложного на верный путь. Весь потенциальный актерский дар он реализовал в работе с артистами. Занятия с ними не носили систематического характера, но были очень интенсивны. П. Н. Мамонтов, свидетель этих занятий, рассказывает в воспоминаниях: «Савва Иванович показывал на примере, как надо спеть то или другое место партии, как надо ставить звук на верхних нотах, дышать и т. д. Он требовал от Шаляпина всегда ясной, выразительной дикции и осмысленной фразировки»¹.

¹ Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2. М., 1958, с. 490.

Мамонтову не нужно было учить Шаляпина, как ставить голос. Но конечно, он немало помог ему в работе над партиями Мефистофеля, Ивана Грозного, Сальери, Бориса Годунова. Во время занятий Мамонтов прибегал и к показу, но, как правило, он не только предоставлял талантливому артисту свободу, а требовал самостоятельных решений. Лосский рассказывает о том, как руководитель Частной оперы проходил с ним партию Мефистофеля (1899). Мамонтов показывал рисунки, фотографии и снимки с картин всевозможных Мефистофелей. «Вот они какие, — сказал он, — а мы попробуем сделать своего». Вслед за этим он стал «показывать», продемонстрировав... целую серию всевозможных разновидностей Мефистофеля. Он пел и изображал его на всякие лады — «и так, и сяк, и этак», как определил он свой метод исканий. «Теперь попробуйте искать сами. Не стесняйтесь и не бойтесь и не смущайтесь, если иногда выйдет даже что-нибудь несуразное и чуждое; раскрывайте себя до конца. Но не пытайтесь подражать мне, в особенности внешне меня не копируйте, — ищите свое. Будьте оригиналом, а не копией». Савва Иванович наблюдал, поправлял, давал советы, одобрял или браковал и снова показывал сам. Иногда мы даже спорили: я осмеливался и на это. Совсем исчезала разница лет и положений¹. Мамонтов отдавал занятиям с Лосским дни с утра до вечера, никого не принимал. Он не умел работать в половину силы.

Нет сомнения, что именно так, самозабвенно, показывая и споря, отменяя и находя новое, занимался Мамонтов и с Шаляпиным за 3 года до Лосского. Шаляпин вначале нуждался в том, чтобы его натолкнули на путь исканий, заронили искру в его душу. Именно это делали Мамонтов и его друзья-художники. Гениальный артист жадно впитывал «подсказки», самостоятельно развивал их; что ж, и молодой Гоголь нуждался в подсказке Пушкина!

ГЛАВА VIII

1

Деятельность Частной оперы не была свободна от существенных противоречий. Критика упрекала театр в том, что в ущерб музыкальной он уделяет основное внимание живописно-декоративной, пластической стороне спектакля. Однако те же критики отмечали высокий уровень музыкального исполнения «Фауста», «Миньон», «Аиды» и других западноевропейских опер. Возникло парадоксальное положение: театр, сыгравший исключительную роль в утверждении национального русского репертуара, с особой тщательностью относился к итальянской и фран-

¹ В. Лосский. Мемуары, статьи и речи. М., 1959, с. 150.

цузской опере. М. Ипполитов-Иванов писал о том, что «Мамонтов только чутьем отгадывал прелесть русских опер, но по существу был итальянскоманом чистой воды, и весь наличный состав его главных сотрудников — дирижеры Эспозито и Труффи, хормейстер Бернарди и режиссер Дума — были итальянцы, недостаточно усвоившие чуждый им характер русской музыки»¹. Этим дирижерам произведения Верди, Гуно, Тома, Бизе были лучше знакомы, нежели оперы Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, только входившие в репертуар. Что касается Мамонтова, то дело обстояло сложнее. Человек, влюбленный в «Снегурочку», «Каменного гостя», «Хованщину», не может называться «итальянскоманом чистой воды». Следует указать, что, приобщая зрителей к русской опере, он сам перевоспитывался, все глубже и полнее постигал ее величие.

Второй источник противоречий деятельности театра заключался в том, что количество новых постановок зачастую исключало возможность тщательной подготовки спектакля. За октябрь—декабрь 1896 года театр поставил «Рогнеду», «Князя Игоря», «Псковитянку», и, конечно, следы поспешности сказались на исполнении. Спектакли дорабатывались «на ходу», и нередко оказывалось, что только на 5-м или 6-м представлении оркестр и хор получали возможность по-настоящему разучить свои партии. Однако было бы несправедливо видеть в поспешности желание Мамонтова извлечь материальную выгоду. Он не преследовал целей наживы. Рядом с Мамонтовым не было настоящего музыканта, которому принадлежало бы решающее слово. Дирижеры были опытными профессионалами, но не художниками. Рахманинова, которого Мамонтов привлек в театр, работа не удовлетворила, и он вскоре ушел. Приход Ипполитова-Иванова совпал с крушением Мамонтова. Однако противоречия и недостатки не могут заслонить заслуг Частной оперы — утверждения в репертуаре произведений Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, выработки принципов русского реалистического музыкального театра. Мамонтов был одним из первых оперных режиссеров, создавших целостную идейную концепцию спектакля. В союзе с художниками он нашел новые формы пластического решения. Именно это определяет историческое значение деятельности Частной оперы.

Одной из первых попыток применения принципов историзма была постановка «Рогнеды» Серова. В основу спектакля легла редакция оперы, созданная театром в сотрудничестве с вдовой композитора В. С. Серовой. Была частично изменена последовательность картин, что привело к большей конденсированности действия. Мамонтов обострил напряженность конфликта Рогнеды и Князя, нашел верное психологическое обоснование их

¹ М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934

поведения, смягчил мелодраматизм и сентиментальность, свойственные произведению. Спектакль приобрел суровый, мужественный, героический характер. Основой режиссерского решения стала идея нравственного долга. Одни во имя его шли на смерть, другие, подобно Князю и Рогнеде, приходили к осознанию высшей цели жизни мучительным путем. Несомненно, это истолкование оперы определялось в какой-то степени воздействием этических идей Л. Толстого. Декорации были написаны В. Серовым, в создании эскизов костюмов приняли участие М. Врубель и К. Коровин. Скупые высказывания рецензентов свидетельствуют, о том, что изобразительный строй спектакля был свободен от погоня за археологической достоверностью.

Выступление Шаляпина в роли Странника явилось новой победой молодого артиста. Он создал образ человека, преданного идее добра, обладающего страстной силой убеждения. Это был не отшельник, а духовный руководитель и вместе с тем представитель массы. Однако как ни значительны были достоинства постановки «Рогнеды», они в известной степени были завоеваны в борьбе с материалом. Работа над оперой Серова явилась прологом к встрече с другим, неизмеримо более значительным произведением — «Князем Игорем» Бородина. Мамонтов, строя репертуар, сознательно или бессознательно повторял путь развития русской оперы: Глинка — Даргомыжский — Серов — Бородин — Римский-Корсаков — Мусоргский.

Постановка «Князя Игоря» выдвинула перед Частной оперой сложные задачи. Основная трудность заключалась в том, что партитура рассчитана на большой оркестр и мощный хор, тогда как театр располагал 40 оркестрантами и 56 хористами. Достигнуть при таком составе монументальности почти невозможно. Следует прибавить, что капельмейстер Зеленый оставил работу в театре вскоре после премьеры «Игоря» и его сменил Бернард, работавший до этого хормейстером. Спектакль сложился не сразу; рецензенты указывали на преувеличенную звучность меди, не всегда верные темпы. Постепенно недостатки сглаживались, оркестранты выгались и вчувствовались в музыку, полюбили ее. Начиная с 5—6-го представления интерпретация оркестра приобрела большую законченность и эмоциональную насыщенность, а исполнение хора заслужило высокую оценку критики, особенно хора а капелла. Театр не смог развернуть больших массовых сцен. Поэтому планировка пролога строилась таким образом, что зритель видел только часть площадки; создавалось впечатление, будто основная масса — ратники, народ — находится за кулисами. Очень живо была поставлена сцена на подворье у Галицкого, но первоначально исполнители ролей Скулы и Ерошки подчеркивали пьяный разгул — неизбежная беда большей части постановок оперы Бородина. И этот недостаток после указаний рецензентов сгладился. В спектакле отчетливо и выразительно звучала патриотическая и этническая тема. II. Соколов

не подчеркивал внешней импозантности Игоря ни в поведении, ни в гриме, ни в костюме. В прологе его шлем и панцирь почти не отличались от доспехов ратников, одежда в половецком стане — от одежды других пленников. Так, даже внешне, театр стремился показать близость Игоря и его воинов. Образ был внутренне правдив, по-настоящему человечен. Соколов стремился сохранить верность эпическому складу музыки.

Е. Цветкова не впервые встретила с партией Ярославны: она с успехом исполняла его в спектакле Товарищества. С тех пор талант и вокальное мастерство артистки окрепли. Высокое духовное обаяние, свойственное личности и артистической индивидуальности Цветковой, отвечало партии, гармонировал с ней и теплый благородный голос, в котором была и задумчивая мягкость, и страстный драматизм. Артистка свободно справлялась с наиболее напряженными тесситурно моментами партии, в частности, в сцене прощания с Игорем в прологе и Плаче. И. Липаев писал: «Цветкова... прямо-таки величава в этой партии, прямо-таки местами захватывает своим музыкальным и драматическим образом. Посмотреть ее в Ярославне — значит вынести ряд тончайших переживаний... Она избегает крика: *си* натурально в прологе (в оригинале *до*. — А. Г.) или *ля* в Плаче — все это звучало естественно, просто и благородно без видимых усилий. Тембр голоса чрезвычайно гармонирует с психикой роли. Словом, Цветкова — редкая, выдающаяся Ярославна»¹.

Одной из лучших сцен спектакля было столкновение княгини с князем Галицким. Здесь в непримиримом конфликте встретились чистота и цинизм, честь и бесчестье, верность и предательство. Успех был завоеван в равной мере и Цветковой и Шаляпиным. Роль Галицкого удалась артисту еще в Мариинском театре, где он исполнял ее последний раз 6 сентября 1896 года. Перед московским зрителем предстал отнюдь не «добродушный кутила», а согнанный «со стола» феодальный князек, живущий на чужих хлебах и готовый предать благодетельствовавшего его Игоря и поднять мятеж, не думая о судьбах Руси, воюющей с половцами. Пропойца и распутник Галицкий в трактовке Шаляпина презирает естественные чувства, испытывает наслаждение, унижая и обижая беззащитных. Цинизм его безбрежен, крайнее его проявление — сцена с Ярославной. Вместе с тем — и это труднее всего передать на сцене — Галицкий не лишен своеобразного молодечества, удалы. Это не изверг, не палач, а человек, убежденный в своем праве чинить насилие и произвол. Убеждение это поддерживают окружающие холопы, которых он презирает, но перед которыми до времени заискивает. Галицкий Шаляпина — хитрый политикан: он и пьян, и притворяется пьяным, он груб, а когда нужно, вкрадчив. Именно таким — психологически богатым — воплотил его образ Шаляпин. По словам

¹ «Театраль», 1896, № 98, с. 54.

Длиасва, Шаляпин исполнял партию с высоким чувством меры. «Ведь можно раньше захмелеть на пиру с бражниками, можно обнаружить сладострастененькую душонку в сцене объяснения с Ярославной по поводу «девки красной», можно не в меру проявить тяготение и к властолюбию, и жажде «сесты на Путивле» вместо Игоря, а подите же, как все это ловко обойдено артистом и ярко в то же время выступило из общего его поведения и речей. Просто-напросто, вы хотите сказать,— пред вами живой человек»¹. Кругликов писал: «Превосходно впелся и вообще освоился со своей ролью и партией Шаляпин. В каждой фразе, в каждом движении, в выразительной игре физиономии так и светился крупный талант. Его Галицкий новый, сплошь интересный, яркий образ. Смотришь, слушаешь и просто не оторвешься. Для одного Шаляпина надо уже идти на «Игоря». Я не говорю уже про то, что и мало-мальски порядочно исполненная опера Бородинна должна к себе тянуть всякого, кто действительно любит хорошую музыку. А Шаляпин такой Галицкий, какого до сих пор не видали ни Москва, ни Петербург»².

Двуединство образа раскрывалось Шаляпиным начиная с пролога, где у Галицкого всего несколько фраз. Обычно они проходят незамеченными. Стасов же писал: «Есть у Шаляпина несравненная картина, где он очень мало поет, но зато много играет; это сцена во время прощания князя Игоря с женой-княгиней при отъезде на войну. Князь Галицкий смотрит на это прощание, как на ненужные и пустые нежности и сладости, он презирает тоже и всех остальных... словно говорит: „Постойте, дайте срок, мы еще потолкуем по-свойски“». По словам Стасова, «разгул и одичанье князя-босяка, все его топанье и крики на беззащитных робких женщин нарисованы у Шаляпина великою рукою художественного мастера. Другая сцена с сестрой-княгиней, которую ему тоже смертельно хочется переманить на свою сторону, чтобы помогать ему в властолюбивых каверзах и захватах, картиною какого-нибудь любовничка, которого следовало бы ей, мол, завести вместо мужа; вся эта вкрадчивость, вся эта притворная ласка и нежность, фальшивая мягкость и желание увлечь — это тоже у Шаляпина картина несравненная... Все эти картины, взятые вместе, выходят из ряда вон»³. По свидетельству многих, Галицкий — Шаляпин поражал необычайной жизненностью, естественностью поведения, и в то же время образ был свободен от мелких бытовых красок, погони за будничной «натуральностью». У него была ему только свойственная манера поведения, своеобразная походка вразвалку, широкие, размашистые движения, взгляд лукаво-насмешливый, гневный, презрительный или лстыный. Шаляпин-певец, в эту пору достигший

¹ «Театрал», 1896, № 98, с. 54.

² «Новости дня», 1896, № 4851.

³ Ф. Н. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2, с. 18.

полной свободы владения голосом, с тончайшим мастерством передавал все оттенки каждой фразы — значительной и проходной, арнозой и речитативной. В исполнении Шаляпина даже брошенное на ходу Галицким слово, восклицание приобретало выразительный смысл.

12 декабря 1896 года на сцене Частной оперы была поставлена «Псковитянка» Римского-Корсакова с Шаляпиным в партии Ивана Грозного. Трудно переоценить значение этого события. Театр вернул к жизни великое произведение, а Шаляпин раскрыл новые грани таланта, утвердив на музыкальной сцене принцип историзма и психологической правды¹. По словам Шаляпина, он «знал, что у Римского-Корсакова есть опера «Псковитянка», но, когда предложил поставить ее, чтоб сыграть роль Ивана Грозного, все в театре, и даже сам Савва Иванович, встретили... предложение скептически. Но все-таки Мамонтов не протестовал против моего выбора, оказавшегося счастливым и для театра, и для меня. Я попал на ту вещь, которая открыла предо мною возможность соединения лирики и драмы»². Шаляпин мог присутствовать на одном из представлений «Псковитянки» в Обществе музыкальных собраний (апр. 1895 г.) как раз в ту пору, когда состоялись его дебюты в Марининском театре³. Существует рассказ П. Н. Мамонтова о том, как Савва Иванович пригласил только что приехавшего в Москву Шаляпина (сент. 1896 г.) к себе в кабинет и детально познакомил с намеченным репертуаром. «Шаляпин должен был петь Владимира Галицкого в опере «Князь Игорь» и Ивана Грозного в «Псковитянке». Рассказывая о распределении партий, Савва Иванович сел за рояль, и началось штудирование оперы. Мамонтов часто останавливал певца и объяснял, как должен себя вести Грозный в отдельных сценах»⁴.

Какая из этих версий правдива? Думается, что ошибся П. Н. Мамонтов. Руководитель Частной оперы не мог включить в репертуар «Псковитянку» и поручить Шаляпину роль Грозного до того, как тот выступил в партиях Сусанина, Мельника, Странника, Галицкого. К сожалению, и рассказ Шаляпина изобилует неточностями. Начнем с того, что вопреки его утверждениям ставил «Псковитянку» не он, а Мамонтов. Станным представляется и указание, будто в работе над ролью Грозного он был предоставлен самому себе, так как не имел в то время такого советчика, как Ключевский, с помощью которого позднее изучал роль Бориса Годунова. Шаляпину, по его словам, в ра-

¹ Опера Римского-Корсакова была поставлена впервые в Марининском театре в 1873 г., но в репертуаре не удержалась; 2-я ред. «Псковитянки» не увидела света, а 3-я была исполнена членами Общества музыкальных собраний и артистами Марининского театра в 1895 г. (Петербург).

² Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 1, с. 145—146.

³ Партию Ивана Грозного в этом спектакле исполнил М. Корякин.

⁴ Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2, с. 496.

боте над партией Грозного пришлось пользоваться указаниями художников, которые кое-что охотно объясняли и несколько ввели его в понимание эпохи и характера Грозного-царя.

Как мог Мамонтов, поручая молодому артисту исключительно ответственную роль, от исполнения которой зависел успех спектакля, не позаботиться о том, чтоб помочь Шаляпину? В. С. и П. П. Мамонтовы, Н. Д. Телешов, С. Н. Василенко и некоторые другие современники указывают, что Ключевский был консультантом певца при постановке «Псковитянки». Конечно, полагаться только на воспоминания нельзя. Существует, однако, свидетельство Шаляпина, притом более раннее, чем его воспоминания, и оно кладет конец сомнениям. В 1898 году в беседе с интервьюером Шаляпин рассказал о том, кто ему помогал в работе над ролью Грозного. Назвав С. И. Мамонтова, артист далее сказал: «Очень ценны были для меня указания профессора Ключаревского (!), хотя со многими из его взглядов я не согласен»¹. Конечно, «профессор Ключаревский» — это Ключевский. В том же интервью артист назвал еще одного консультанта: «Весьма важна также внешняя сторона. С целью достижения исторической верности во внешности, в костюме, я справлялся с очень многими источниками и не раз беседовал с художником Кузнецовым (!), изучавшим интересовавшую меня эпоху». Конечно, речь идет о В. М. Васнецове. Почему Шаляпин позднее отрицал, что встречался с историком во время работы над ролью Ивана Грозного? Не забудем, что, диктуя стенографистке текст воспоминаний, он полагался только на память. Отсюда в «Страницах моей жизни» множество неточностей. Для нас важно, что он пользовался советами и указаниями Ключевского, хотя и не во всем с ним соглашался. В чем же? В интервью артист сказал, что принимает трактовку Мея, в пьесе которого «царь выставлен отчасти в хорошем свете». Ключевский относился к деятельности Ивана Грозного отрицательно. Однако глубокий и тонкий анализ личности царя, данный историком, не мог не оказать на Шаляпина воздействия. Ключевский подчеркивал в Грозном подозрительность, недоверие к людям, утрату равновесия духовных сил, резкие переходы из одного состояния в другое: «Он был восприимчивее к дурным, чем добрым впечатлениям. В каждом встречном он прежде всего видел врага»². Эта трактовка личности Грозного отвечала укоренившемуся в русском обществе представлению. Она была закреплена традицией, идущей от Карамзина; ее развивали писатели, художники, композиторы. Опер-

¹ «Петербургская газета», 1898, № 61; интервью осталось не замеченным биографами Шаляпина.

² В. Ключевский. Соч. в 8 тт., т. 2, М., 1957, с. 187 и сл. Помимо Ключевского Шаляпин пользовался советами выдающегося знатока русской истории П. Забелина. Книги этого ученого «Домашний быт русских царей» и «Домашний быт русских цариц» были в библиотеке артиста, так же как труды П. Костомарова.

ный театр не мог, даже если бы хотел, спорить с А. К. Толстым, Островским, Репниным, Антокольским, Невревым. В 1895 году Эрнесто Росси, гастролировавший в России, создал в трагедии Толстого потрясающий по мощи образ Грозного-тирана.

Шаляпин пошел дальше своих предшественников, но он не игнорировал их опыта, а опирался на него. Слова артиста «отчасти в хорошем свете» выражают желание понять характер Грозного во всей его сложности. «Играя злого, нищи, где он добрый», — скажет позднее Станиславский, изучавший творчество великих мастеров сцены, в том числе и Шаляпина. В цитированном интервью Шаляпин упомянул о том, что роль ему не давалась, несмотря на «долгое изучение источников». Запомним эти слова. Ключевский заметил, что натура Грозного могла бы послужить материалом для психолога или психиатра. Нет сомнения, что и в беседе с артистом историк коснулся данного вопроса, тем более что психиатры действительно заинтересовались личностью Грозного. В 1893 году вышла наделавшая много шума книжка профессора П. И. Ковалевского «Иоанн Грозный и его душевное состояние», пытавшегося объяснить жестокость царя его болезнью — параноией. Автор собрал обильный, но тенденциозно скомпонованный материал, долженствовавший подтвердить версию о душевном недуге царя. Профессор Ковалевский подробно описал крайнюю психическую неуравновешенность Грозного, его страшную мнительность и подозрительность, страх быть отравленным, привычку ходить озираясь, необузданную раздражительность и вспышки яростного гнева, мгновенно сменяющиеся мнимой кротостью; привел свидетельства современников о внешности преждевременно одряхлевшего Грозного. Шаляпин знал книжку Ковалевского и в известной степени воспользовался собранными в ней данными. Отметим попутно, что автор часто ссылаясь на литографированные лекции по русской истории Ключевского. Не следует забывать о том, что в рассматриваемую пору искусство и литература в значительной степени использовали опыт науки, особенно учение о душевных болезнях, наследственности. Нередко актеры клинически точно передавали картину нарастающего психического недуга — Орленев в Освальде («Привидения»), Дальский в роли Ротмистра («Отец» Стриндберга), Э. Цакконн в основных ролях своего репертуара. В известной мере этому увлечению на раннем этапе отдал дань и Шаляпин. В первых представлениях «Псковитянки» сказывалась тенденция «душевного натурализма». Возможно, что это было одним из воздействий чтения книжки Ковалевского. Грозный бился в приступе падучей над трупом Ольги. Кашкин писал: «Шаляпин включил в свое исполнение слишком много медицинской патологии, составляющей внешний эффект, не совсем вяжущийся с общим характером сцены и музыкой»¹. Это была

¹ «Русские ведомости», 1896, № 356

только кратковременная дань «моде». Артист понял, что психопатология — враг искусства, и отказался от натуралистических приемов. Образ, освобожденный от остаточных явлений, приобрел большую глубину и трагическую силу.

В известной мере изучению исторической и психиатрической литературы обязан происхождением и старческий облик, который Шаляпин придал 40-летнему Грозному. Конечно, сказалась и традиция драматического театра; но в пьесах Толстого и Островского Грозный показан в последние годы жизни. У Ключевского и Ковалевского Шаляпин мог прочесть, что после 1565 года, сжигаемый внутренней тревогой, Грозный состарился. Прежде высокий, стройный, кренкий, он одряхлел, взгляд его угас. Между тем рецензенты выражали недоумение, почему Шаляпин рисовал 40-летнего Грозного стариком. М. Иванов писал, что артист «изображает согнувшуюся дугой развалину, еле сидящую на коне, развалину, покрытую кольчугой»¹. Кругликов заметил, что он оставляет в стороне вопрос, нужно ли изображать 40-летнего царя таким дряхлым². Как видим, у Шаляпина были для такой трактовки основания — свидетельства современников, приведенные историками и психиатрами. Следует сказать, что со временем артист несколько «омолодил» своего героя. Но и первоначально немощность Грозного была нарочитой — царь притворяется слабым, как кот, играющий с мышами. Было бы грубым упрощением считать, что Шаляпин исполнял роль Грозного «по Ковалевскому». Он лишь воспользовался некоторыми данными, содержащимися в его книге. Артист помнил слова Ключевского: «Легко нравственную распушенность, особенно на историческом расстоянии, признать за душевную болезнь и под этим предлогом освободить память мнимобольных от исторической ответственности... Иван был *царь*. Черты его личного характера дали особое направление его политическому образу мыслей, а его политический образ мыслей оказал сильное, притом вредное влияние на его политический образ действий, испортил его»³.

Шаляпинская концепция Грозного сложилась не сразу. И это понятно. Дотоле артисту не приходилось воплощать столь сложный и противоречивый образ, невольно вызывавший сопоставление с тем, что было создано в русском искусстве. Пытаясь разгадать психологическую загадку личности Грозного, Шаляпин не только изучал исторические труды, в том числе Костомарова, и беседовал с Ключевским и Забелиным, но вместе с Мамонтовым не раз бывал в Третьяковской галерее, подолгу простаивая перед картиной Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и статуей Антокольского. Он видел полотна Шварца и Неврева. Последний создал большой цикл картин, посвященных Грозному.

¹ «Новое время», 1898, № 7934.

² «Новости дня», 1896, № 4860.

³ В. Ключевский. Соч., т. 2, с. 192.

Одна из них — «Василиса Мелентьева» — находилась (и сейчас находится) в Абрамцеве. Неврев был одним из друзей Мамонтова. Знакомство с работами этого талантливого живописца могло быть полезно Шаялину, так как Неврев с большой тщательностью воссоздавал облик Грозного и окружающую обстановку, одежду царя, опричников и бояр. Шаялин не раз указывал, что большое впечатление на него произвели эскизы Васнецова к портрету Грозного во весь рост. По словам В. С. Мамонтова, Шаялин в поисках внешнего облика героя оперы посещал мастерские Васнецова и Сурикова. У Сурикова нет картин, связанных с Грозным, но эскизы к его историческим полотнам могли разбудить творческое воображение артиста.

Со слов Шаялина мы знаем, что успеху в роли Грозного он обязан трем людям — Ключевскому, Васнецову (не только его картине, но и беседам с ним) и Мамонтову. Образ, созданный Шаялиным, был результатом не только гениальной творческой интуиции, но и огромной работы артиста и режиссера. Это признал Шаялин в надписи на своем портрете в роли Грозного (фотокопия хранится в Абрамцеве): «Дорогому и любимому учителю Савве Ивановичу Мамонтову в знак благодарности и преданности от его Ф. Шаялина. 15 февраля 1897 г.» И выше: «На память об рабе Иване». В чем же заключалась роль Мамонтова в творческой победе артиста? Конечно, не только в том, что он познакомил его с Ключевским, привел в Третьяковскую галерею, в мастерские Васнецова, Неврева, но прежде всего в том, что помог найти главное в сложном характере Грозного. Шаялин неоднократно возвращался к рассказу, как Мамонтов на репетиции подсказал ему единственно верное решение. Впервые об этом он сообщил интервьюеру в 1898 году: «Я взял на себя роль Грозного не без колебаний... несмотря на долгое изучение источников, я часто ошибался в тоне и наконец в отчаянии разорвал свою роль и решил ее не играть. Но здесь случилось обстоятельство, выручившее меня из беды. Режиссер Мамонтов сказал мне всего несколько слов, которые для меня, однако, имели решающее значение, и роль мне удалась вполне»¹.

Судя по поздним воспоминаниям Шаялина, первые реплики Грозного он произносил, подчеркивая ханжество и лицемерие царя. По свидетельству артиста, «на сцене разлилась nevoображаемая скука и тоска. На второй репетиции дело пошло не лучше. Я изорвал ноты, что-то сломал, бросился в уборную и там заплакал с отчаяния. Пришел Мамонтов, похлопал меня по плечу и посоветовал дружески: „Бросьте нервничать, Феденька! Возьмите себя в руки, прикрикните хорошенько на товарищей да сделайте немножко по сильнее первую фразу”»². Во второй автобиографической книге тот же эпизод рассказан подробнее. Совет

¹ «Петербургская газета», 1898, № 61.

² Ф. И. Шаялин. Литературное наследство, т. I, с. 146.

Мамонтова приведен здесь в другой редакции: «„Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет“. Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение. Интонация фальшивая! — сразу почувствовал я. Первая фраза: «Войти аль нет?» — звучит у меня ехидно, ханжески, саркастически, зло. Это рисует царя слабыми, нехарактерными штрихами. Я понял, что в первой фразе царя Ивана должна вылиться вся его натура в ее главной сути. Я повторил сцену «Войти аль нет?» могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату. И сразу все кругом задрожало и ожило... Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею (первоначальный оттенок моей интонации) в свирепого тигра»¹.

Первоначальная неудача была обусловлена воздействием сценической традиции исполнения роли Грозного в «Василисе Мелентьевой» и быть может, впечатлением, вынесенным из книги Ковалевского. Мамонтов помог Шаляпину освободиться от укоренившихся неверных представлений, тем более что в опере характер царя иной — более сложный, глубокий. Ханжество осталось, но как одна из красок. Слова Мамонтова явились указанием, в каком направлении должна идти работа над ролью. Как бы ни были отрицательны свойства натуры Грозного, это была сильная индивидуальность, яркий и мощный характер. Мамонтов интерпретировал «Псковитянку» как трагедию, в основе которой лежит конфликт старинной вольности и государственной необходимости, которая определяет действия Грозного. Уничтожая свободу Пскова, он губит родную дочь. В спектакле глубокое выражение получила не драма Ольги и Тучи, а трагедия народа, оплакивающего утраченную свободу и покоряющегося неизбежности, и прежде всего трагедия Грозного. Мамонтов уделил много внимания постановке массовых сцен, в решении которых не боялся сочетать жанризм и патетику. Далеко не все современники приняли это. Так, Кругликов писал о сцене ожидания Ивана Грозного, в общем им высоко оцененной: «Все трепещут, стоят, точно к смерти приговоренные, а тут на первом плане какой-то смешной старик с палкой, в треухе, которым он забывая снимать при поклонах... треушит расшалившихся ребятишек. Легко можно было обойтись без такой «мейнингенской» подробности, тем более что она перечит настроению подавляющего мгновения»². Упрек несправедлив. Введение жанровых фигур «не перечит» настроению трагической сцены, как не противоречит, а усиливает драматизм картины Сурикова «Боярыня Морозова» изображение смеющегося попа или бегущего за санями мальчишки. Мамонтов сознательно ориентировался

¹ Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. I, с. 281.

² «Новости дня», 1896, № 4860.

на опыт русских живописцев. Стасов в одной из статей провел параллель между хоровыми страницами русских опер и народными сценами на полотнах русских живописцев. Режиссер не копировал знаменитых картин, он учился на них; добиваясь от хора правдивости поведения, жизненности, Мамонтов индивидуализировал толпу, вычленив из нее характерные и живописные фигуры. П. Н. Мамонтов рассказывает: «На первых репетициях [«Псковитянки»] Савва Иванович остался недоволен тем, что хор держался на сцене мертво, безжизненно, ... и даже, по примеру Большого театра, уставившись на палочку дирижера. Савва Иванович остановил репетицию, вбежал на сцену, стал лично устанавливать группы, повернув их к гонцу, а при выступлении Тучи — лицом к нему. Большая часть хора при таком положении оказалась спиной к публике. Это вызвало жалобы участников, что они не смогут верно петь, не видя дирижера. Помню ясно громкую реплику Саввы Ивановича: «Мне нужна толпа, движение в народе, стихия, а не хор певчих. Надо добиться и сделать сцену реальной, живой, выразительной». Настойчиво требуя от хора отклика на все, что происходит на сцене, показывая все сам, заражая всех своим темпераментом, Савва Иванович добился своего. Хор в этой сцене жил подлинной жизнью, бурно реагируя на выступление Тучи, на его могучую песню „Осудари псковичи“»¹.

От жизни, от созданий русского искусства шел в пластическом решении роли и Шаляпин. Рецензенты указывали, что в начале последней картины оперы поза артиста (Грозный в темном, монашеского типа одеянии сидит в глубокой задумчивости в кресле, положив книгу на колени) напоминала статую Антокольского. В финале оперы, когда царь обнимает труп дочери, поддерживая рукой ее голову, в сознании зрителей вставала знаменитая картина Репина. Шаляпин органически слил свое создание с созданиями пластического искусства, но, по словам одного критика, пошел дальше предшественников. Несомненно, что идея молчаливого появления Грозного, принадлежащая в равной мере Мамонтову и Шаляпину, связана с традицией живописи, хотя здесь и нет прямого прообраза. Но об этом будет сказано далее. Найдя психологическую основу, определив мотивы поведения Грозного, Шаляпин нашел путь к верной, правдивой интонации и полностью овладел сложным и прихотливым речитативом Римского-Корсакова. Липаев писал, что голос Шаляпина «способен поддаваться малейшим сердечным и умственным побуждениям своего властелина. Вот почему мелодический речитатив, это характерное детище композиторов русской школы, находится такого богатого, разнообразного певца, каким в самом деле является Шаляпин. В Грозном у него не пропадает ни одного слова-звука. В Грозном, кажется, нет того чувства в му-

¹ Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2, с. 497.

зыка, с которым не совладал бы артист». Манера исполнения была настолько естественна и так не похожа на обычную, что Липаев (и не только он) усомнился, поет ли Шаляпин или декламирует на музыке: «По временам артист до того реально все воспроизводит и игрой и пением, что вы уже способны не доверять ему в правильности передачи партитуры». Иначе говоря, естественная выразительность декламации создавала иллюзию живой речи. «И вам кажется,—продолжал Липаев,—не слишком ли артист налегает на это? Увлекаясь чрезмерно воспроизведением, так сказать, музыкальных слов, артист недостаточно, опять-таки, только мимоходом оттеняет самые звуковые фразы. Иначе говоря, недостаточно отчетливо „выпевает“ их». Липаев признавал, что он не может «рекомендовать взамен что-нибудь иное», и закончил свою рецензию словами: «Шаляпин в Грозном — явление исключительное, такого Грозного необходимо посмотреть всякому, кто ценит исключительное дарование и талант с искрой божией»¹. В другой рецензии Липаев вновь коснулся этого же вопроса: «Шаляпин до того правдиво, естественно речитирует, что по временам кажется, что он чуть ли уже не от себя произносит музыкальные фразы. Мне в таких случаях чрезвычайного реализма всегда хочется услышать звук более определенным и внятным»². Подобного рода упреки артисту приходилось выслушивать и позднее. То, что некоторое современники считали «разговором на музыке», на самом деле являлось совершенной формой реалистической вокальной декламации. По словам Н. Финдейзена, «реализм его [Шаляпина] декламации удивителен; иногда положительно не верилось, что слышишь выученную по нотам фразу. Это была живая, свободная речь, гибко передающая все оттенки душевного настроения. Подобный талант точно создан для удивительной декламации Мусоргского... В партии Ивана Грозного не пропало ни единое слово, не ступсвалось ни одно намерение композитора, все получилось надлежащий рельеф»³.

К исполнению Шаляпина можно приложить слова Гоголя: «искусство столь высоко, что незаметно никакого искусства». Так же совершенно, как вокальное, было и пластическое решение образа; мимика, грим, слово и движение сливались в высшей гармонии. В одной из рецензий читаем: «Загримирован Шаляпин кистью художника, одет тонким знатоком-костюмером, в движениях мускулатуры лица все живет и чувствует; в походке далеко не обыкновенный артист, а он — Иван Грозный. И какая гамма чувств пробегает по его лицу, как этот гнев, и это смирение, и эта ненависть, змеиное шипение, и это религиозное смирение отдается на зрителе увлечением, упоением, бесподобной

¹ «Театрал», 1897, № 101, с. 106.

² «Русская музыкальная газета», 1897, № 2, с. 296.

³ Там же, 1898, № 3, с. 20.

артистичностью Шалаяпина! Будь это в драме, может быть, мы и не так еще изумлялись бы совершенству передачи артиста, но в опере такое явление феноменально, потому что, помимо всего, артист должен еще и петь, сочетая все средства для одного нераздельного абриса типа»¹.

Мы уже говорили о том, что Шалаяпин и Мамонтов во многом опирались на традиции русской реалистической живописи. С этим связано и первое молчаливое появление Ивана Грозного на псковской площади. Несомненно, сцена эта была подготовлена живыми картинками, которые Мамонтов ставил при участии Репина, Васнецова, Поленова, Серова, Врубеля. В спектакле Мариинского театра (1873) также был показан въезд Грозного в Псков. Сопровождаемый свитой, хоругвеносцами, боярами и опричниками, на белом коне, которого вели под уздцы, торжественно появлялся Грозный, радостно приветствуемый толпой (вопреки музыке). «Добрый царь» встречался с покорным народом. Шалаяпин и Мамонтов вернули трагической сцене подлинный смысл, нашли новое глубокое и яркое решение, создали живую историческую картину. Не случайно художник М. Нестеров и критик В. Стасов полнее всех оценили значение режиссерской и актерской находки. Нестеров писал: «Напряжение растет. Еще момент — вся сцена превратилась в комок нервов, что быстро передается нам, зрителям. Все замерло. Еще минута, на сцене все падают ниц. Справа, из-за угла улицы, показывается белый в богатом уборе конь; он медленным шагом выступает вперед. На коне, тяжело осев в седле, профилем к зрителям, показывается усталая фигура царя, недавнего победителя Новгорода. Царь в тяжелых боевых доспехах; из-под нахлобученного шлема мрачный взор его обводит покорных псковичей. Конь остановился. Длинный профиль его в нарядной, дорогой попоне замер. Великий государь в раздумье озирает рабов своих... Страшная минута. Грозный час пришел... То, что сейчас происходит там, на сцене, пронизывает ужасом весь зрительный зал. Тишина мертвая. Сцена немая, но, однако, потрясающая. Долго она длиться не может. Занавес медленно опускается. Немая сцена, без звука, незабываемая своей трагической простотой. Весь театр в тяжелом оцепенении»².

По словам В. Стасова, «С самого первого мгновения появления на сцене, верхом и в богатом древнем доспехе, среди отряда войск, Иван Грозный приковывает к себе внимание всякого. Он злой птицей обводит взором из-под своего шлема с подозрением и ненавистью всюду кругом себя и поглядывает по лицам коленопреклоненного народа; старческая шея его наклонена, точно под тяжелым ярмом, взор мутен и безжизнен, он словно ищет жертв; он, кажется, только того бы и хотел,

¹ «Театрал», 1897, № 101, с. 105.

² М. Нестеров. *Давние дни*. М., 1939, с. 248.

кого-нибудь схватить да послать на пытку и дыбу. Это истинно страшная, поразительная, чудная по правде картина среди безмолвия его самого и молчания всего народа»¹. Позднее Шаляпин — Грозный появлялся на сцене стремительно, разгоняя коня, врвался на сцену и поднимал его на дыбы; толпа в ужасе шарахалась в сторону или еще ниже пригибалась к земле. Иногда в финале картины Грозный медленно выпрямлялся и поднимался на стременах. Стасов указывает на богатство чувств, передаваемых Шаляпиным средствами мимики: «Сколько на лице у Ивана Грозного в эту минуту недоверия, беспокойной подозрительности, с каким смешанным, многообразным чувством суровой грозности и затаенного малодушия он поглядывает вокруг себя, как он озирается на толпу псковитян, даром что они ему подносят хлеб-соль... а сами они на коленях. Этот момент въезда — сущий шедевр Шаляпина»².

Шаляпин раскрывал образ Ивана Грозного постепенно. Страшен и суров был он на пороге терема Токмакова, и первая его фраза: «Войти аль нет» — звучала не вопросом, а угрозой и издевательством. В ответ на слова Токмакова, склонив голову (дверь была намеренно сделана низкой, чтоб подчеркнуть гигантский рост артиста), сняв шлем, он переступал порог и, отыскав угол, где должны висеть иконы, крестился. Его взгляд мрачен и недоверчив, интонации язвительно насмешливы и суровы, а мгновение спустя принимали чуть ли не молитвенно смиренный характер, но глаза по-прежнему зорко следили за Токмаковым и Матутой. Вдруг вспыхивала ярость, словно пламя из-под пепла. Одно неосторожное движение или слово — и гнев царя их уничтожит. Шаляпин не рисовал своего героя безумцем. Его Иван Грозный был искусным актером, умело меняющим маски. Усевшись в кресле, вдоволь поиздевавшись, пригрозив напоследок («все разберу»), царь так же неожиданно успокаивался; не без деловитого любопытства осведомлялся, есть ли у Токмакова хозяйка, и, услышав о дочери, спрашивал: «Подросточек?» По словам современников, интонация и мимика Шаляпина раскрывали затаенный смысл вопроса. Артист ничего не подчеркивал, но загоревшийся взгляд и то, как пальцы правой руки перебирали пряди бороды, ясно показывали, куда устремлены мысли, вернее, чувства Ивана. Шаляпину важно было не столько подчеркнуть сладострастие, сколько выявить контраст между первой мыслью царя и мгновением, когда он узнает дочь. Шаляпин показывал, какие бездны таятся в душе царя.

В сцене с Ольгой неожиданно раскрывался новый Грозный. Встретившись с девушкой взглядом, он вздрагивал всем телом, исчезала похотливая усмешка, лицо выражало изумление,

¹ «Новости», 1903, № 316.

² Там же, 1898, № 89.

испуг, и почти шепотом он произносил, потрясенный: «Мати пресвятая». Грозный пытался скрыть волнение, раздражаясь притворным смехом на словах: «Не хочешь ты со мною целоваться... со мною-то». Поцеловав Ольгу и сдержав желание обнять ее, Грозный опускается в кресло. Но Шаляпин не забывает о подозрительности царя. Перед ним блюдо с пирогами и вино. Он разламывает пирог, выщипывает начинку, подносит ее ко рту, потом нюхает и вдруг резко поворачивается в сторону Токмакова и Матуты, вглядываясь в их лица и молча предлагая одному из них попробовать пирог; затем, убедясь, что он не отравлен, принимается за еду. Только после того, как Токмаков осушил чару, Грозный пригубил свою. Постепенно он успокаивается, вслушивается в рассказ Токмакова об Ольге, а при воспоминании о Вере Шелогге крестится, на мгновение опускает голову и затем, поднявшись с кресла, умиротворенно и торжественно произносит слова милости. В последней картине, по словам Стасова, Шаляпин соединил в одно сплошное представление все разнообразные элементы натуры Ивана Грозного: «И тут прибавляется у него еще одна его всегдашняя черта: ханжество, притворное благочестие. Он хватается свой всегдашний молитвенник, читает его страницы будто с удрученным и умиленным сердцем, но в самом деле с притворством злого раскольника». Думается, что Стасов не прав. Не только лицемерие, а страх, жажда замолить грехи заставляла царя вписывать имена жертв в синодики и заказывать заупокойные службы по замученным людям. Не ханжество, а вера в чудо заставляла царя молиться о воскрешении Ольги. Сцена с дочерью в исполнении Шаляпина принадлежала к лучшей в опере. Здесь была нежность, ласка, напускная суровость, любовное воздыхание, когда она, опустившись перед ним на колени, рассказывала о себе; он, низко наклонившись к ней, казалось, хотел прижаться губами к ее волосам, но, не смея выдать себя, только осторожно и ласково проводил рукой по голове дочери. «Но когда раздался голос подступающей псковской молодежи, которую он ненавидит и боится, он с ожесточением мечет свой жезл (посох) ей навстречу, свирепо хватается за меч, потрясает им и кричит отчаянным голосом своему войску: «Лыком их всех». Но уже несут тело застреленной случайно среди боя его дочери и кладут на землю перед его ногами. Здесь начинается для царя Ивана уже настоящая страшная трагедия. Спасения для любимого существа — уже никакого; доктор-иноземец произнес покорно, что разве одно чудо воскресит ее, и тогда царь Иван пробует еще одну секунду схватиться за те средства, которые у него остались и к которым он привык. Он молится, крестится на образ и лампадку, пробует поднять к ним тяжелую голову и потухший взор — нет помощи; он хватается молитвенник, судорожно вертит в нем листы, ищет намусоленным пальцем ту страницу, где

помнит одну свою молитву, нет, и это не помогает, все тщетно; тогда он все бросает и безнадежно падает на землю подле тела дочери, точно побежденный раздавленный зверь»¹. Образ Грозного, созданный Шаляпиным, был новаторским явлением в русском и мировом театре. Артист открыл новые пути в исполнительском искусстве. Вместе с тем это была только первая ступень развития гениального художника.

Новой художественной победой Шаляпина явилась роль Вязьминского в «Опричнике». Спектакль, поставленный 12 января 1897 года, не отличался высокими достоинствами, и на его в общем заурядном фоне особенно выделялась фигура, созданная артистом. В понимании эпохи и конфликта «Опричника» Шаляпину помогла работа над ролью Грозного. Обычно Вязьминский оказывался мелодраматическим злодеем, лишенным психологической правды. Немногие исключения лишь подтверждали правило. Шаляпин сумел вдохнуть жизнь в эту фигуру, сделав ее убедительной. Образ, им созданный, приобрел черты историзма, реалистической убедительности. Вместо inferнального существа появился человек сильных страстей, верный опрличнине, ненавидящий земщину. Враги царя — личные враги Вязьминского. Однако он — не слепое орудие царской воли, не заплочных дел мастер, вроде Малюты. Вязьминский своеобразный «идеолог» опрличнины, судья, карающий тех, кто дерзает подняться против нее. Чайковский не мог по цензурным причинам вывести на сцену Грозного и функцию его передал Вязьминскому. Шаляпин сообщил своему герою такую внутреннюю значительность, что в полной мере выполнил задачу, поставленную композитором. У него суровое, испепеленное страстями, красивое и в то же время отталкивающее лицо. Движения его спокойны, и вместе с тем в них есть нечто от хищного зверя. Шаляпин показал, что истоки ненависти Вязьминского к Андрею Морозову заключены не в личной вражде, а в ненависти к представителю «земщины». Лицо и интонации Вязьминского — Шаляпина в сцене принятия Андрея в опрличники исполнены злобейшей угрозы. Шаляпин лишил Вязьминского сатанинских черт. И от того, что над беззащитными людьми глумится человек, озверевший от ненависти, добровольно и убежденно ставший палачом, образ, созданный артистом, приобрел глубокий и трагический смысл.

Фигуры Грозного и Вязьминского оказались причинно связанными. По-разному, глубоко и властно намечали они одну из важных тем гуманистического искусства Шаляпина, тему тирании, того разрушительного воздействия, которое оказывает насилие не только на души угнетенных, но и на душу тирана. Тема эта получила углубленное воплощение в столь различных созданиях как Олоферн, Борис Годунов, Филипп II.

¹ «Новости», 1903, № 316.

ГЛАВА IX

1

Составляя репертуар, Мамонтов не забывал и произведений иностранных композиторов, справедливо полагая, что русские артисты должны овладеть всем богатством мировой оперы, но он помнил, что первенствующее место принадлежит русским авторам. Опыт первых месяцев показал, что за исключением «Фауста» ни одна из иностранных опер в его театре успеха не имела. Да и успех «Фауста» был преимущественно обязан Шаляпину. Для произведений Вагнера театр не располагал нужными исполнителями. Постановки сложных в исполнительском отношении опер всей тяжестью ложились на хор и оркестр. Отсюда — необходимость найти произведение камерного и интимного характера, рассчитанное на небольшое число участников. В выборе оперы сказалось и давнее пристрастие Мамонтова к Италии.

В 80-х годах он поставил оперу Пуччини «Призраки» («Виллисы»). Теперь его внимание привлекла «Богема». Первое ее представление в Москве состоялось через год после премьеры в Турине. Есть основание полагать, что Мамонтов был знаком с Пуччини. Костюмы он выписал из Италии, по указанию автора оперы. Ставил оперу Мамонтов, хорошо знавший Париж и жизнь артистической богемы. Им же был сделан перевод, который, несмотря на критические слова (Л. Собинов), остается до сих пор лучшим. Парижскую среду, в которой развивается действие оперы, хорошо знал и художник Коровин. Поэтому спектакль убеждал жизненной достоверностью и вместе с тем поэтичностью. Театр располагал сильным составом исполнителей: Е. Цветкова — Мими, А. Секар-Рожанский — Рудольф, С. Брыкин — Марсель, А. Бедлевич — Колен.

«Богема» была разучена с особой тщательностью. Это объясняется не только меньшей сложностью оперы по сравнению с «Князем Игорем» и «Псковитянкой», но прежде всего тем, что музыка Пуччини была близка дирижеру-итальянцу А. Бернарди. Рецензенты, отмечая достоинства спектакля, укоряли театр за то, что он отнесся к иностранному автору с большей заботой, чем к русским композиторам. Упрек этот не справедлив. Для итальянца Бернарди, дирижировавшего «Богемой», музыка Пуччини была доступнее, нежели «Князь Игорь» и «Псковитянка». Беда театра заключалась в том, что он не имел в ту пору талантливого русского дирижера. В заметке, посвященной спектаклю, Кругликов писал: «Первое представление новой оперы Пуччини «Богема», привлекавшее в театр Солодовникова массу публики, прошло с выдающимся успехом. Глубоко трогательный поэтический сюжет оперы, рисующий бед-

ника интеллигента, изнемогающего под бременем житейских невзгод и печалей, но в то же время проникнутого верою в жизнь, произвел большое впечатление. Новые декорации прекрасно исполнены Коровиным, особенно II акт — «Парижская кофейня». Разучена опера весьма тщательно, исполнение живое и дружное». Характерно, что в этом отзыве сила воздействия оперы объясняется трогательным, поэтическим сюжетом, а не музыкой. Это не случайно. Большинство критиков той поры отнеслось к творчеству Пуччини в лучшем случае сдержанно, но Кругликов все же обнаружил больше проницательности, нежели многие его современники: «Дарование Пуччини куда симпатичнее раздутых рекламою талантов Маскани и Леонкавалло; он их обоих серьезнее. Пуччини, если и не всегда находит, то всегда ищет интересную гармонию, у него тонкий и прозрачный оркестр». Однако вслед за этим следуют замечания. Сейчас странно читать о том, что Пуччини не вокальный композитор: «Он может лишь сочинить коротенькую фразу, иногда, пожалуй, красивую, даже страстную, но чаще просящуюся в оркестр для инструментальной обработки, чем в уста поющего и действующего лица»¹. Причина не в слуховой аберрации критика, а в том, что мелодика Пуччини показалась далекой от широкой, плавной, пластичной мелодики старых итальянских композиторов. Кругликов укорял Пуччини в натуралистических тенденциях и погоне за диссонансами в изображении уличных сцен II действия: «Никакой композитор, какого бы ни был он реалистического направления, не станет, задавая себе задачу правдиво изобразить народ на оперной сцене, наделая свою звуковую картину всевозможными комбинациями из шумов, толпе свойственных». Конечно же, Пуччини менее всего повинен в натуралистических тенденциях. Его смелые гармонии показались критику, воспитанному на классике, слишком дерзкими. Вместе с тем Кругликов отдал должное яркой театральности оперы, умению автора схватить и выразить в музыке сценическую ситуацию.

Спектакль Частной оперы привлекал жизненной правдой; он был трогателен без сентиментальности, в нем отчетливо звучала антибуржуазная нота. Относясь с сердечным сочувствием к голодающим, полным жизненной энергии беднякам, театр сатирически высмеивал богачей. Обитатели мансарды полны веры в жизнь, в ее духовные ценности и презрения к богатству. Они не изменяли дружбе, любили, ревновали, страдали (не слишком серьезно), умели забывать обиды и прощать. Если поначалу в спектакле царила беззаботная атмосфера, то начиная с III действия она сгущалась и приобретала все больший драматизм. Душой спектакля была Е. Цветкова — Мими. Эта партия позволила с большой полнотой раскрыться

¹ «Новости сезона», 1897, № 4890.

таланту артистки. «Цветкова — очаровательная Мими; это чуть ли не самая удачная ее партия»¹, — писал Кругликов. «На первое место поставим Цветкову, давшую очень грациозный, симпатичный облик Мими, проводшую превосходно всю роль в вокальном и драматическом отношениях»², — вторил Кочетов. Характер Мими раскрывался постепенно. Очень часто сцену со свечой и ключом артистки ведут так, как если бы Мими была опытной кокеткой, намеревающейся соблазнить Рудольфа. Мими (как ее трактовала Цветкова) простодушна, легкомысленна, мила, по-настоящему никогда не любила. Она весела, беззаботна во время пирушки (II д.), но здесь проявляются иные стороны ее натуры — сочувствие к страданиям Марселя и желание примирить его с Мюзеттой. Цветкова с большой драматической силой проводила сцену прощания с Рудольфом, пряча за напускной веселостью отчаяние. По свидетельству А. Брагина, не раз слышавшего ее в этой роли, незабываема была молчаливая сцена, когда, уходя, Мими внезапно оборачивалась, ожидая, что возлюбленный позовет ее. Но он смотрит в сторону. Мими останавливается, губы ее дрожат, глаза наполняются слезами, затем она резко отворачивается и быстро уходит. Эта молчаливая сцена была красноречива. Столь же правдиво проводила артистка сцену смерти Мими. Она не прибегала к натуралистическим приемам, не подчеркивала болезни, просто у ее героини нет сил жить. Только глаза ее выражали радость от встречи с любимым. Она умирала тихо, без приступов кашля и удушья, рука ее соскальзывала и свисала с края постели. Сила этого исполнения была такова, что по окончании спектакля зрители не сразу решались аплодировать. Чистый, прозрачный и теплый тембр голоса Цветковой отвечал партии Мими. Артистка умела придать полнозвучному тембру и иную окраску (в последнем действии).

Критика с большими похвалами отзывалась об остальных участниках и о спектакле в целом: «Вряд ли опера Пуччини идет в Италии лучше, чем здесь теперь, в театре Солодовникова. Обстановка прелестная, декорации одна другой лучше, все верные и правдивые, эффектные. Во всем отпечаток художественного вкуса, даже на музыкальной стороне. Массы играют как солисты, хоры играют твердо и уверенно, оркестр с Бернарди во главе делает свое дело отлично, иногда даже удивляя тонкостью оттенков»³. По словам Липаева, «ансамбль поразительный, начиная чудными декорациями Коровина, кончая многими аксессуарами. Цветкова — бесподобная Мими, не хуже того Брыкин — Марсель, Секар-Рожанский — Рудольф и Бедлевич — Колен»⁴.

¹ «Новости дня», 1897, № 4890.

² «Московские ведомости», 1897, № 15.

³ «Новости дня», 1897, № 4890.

⁴ «Театрал», 1897, № 107, с. 56.

Мамонтов придавал большое значение постановке «Орфея» Глюка. Хотя спектакль (премьера 30 ноября 1897 г.) далеко не в полной мере оправдал надежды, его замысел характерен для эстетической позиции руководителя Частной оперы. Обращаясь к Поленову с просьбой «сочинить декорации в строго классическом вкусе», он утверждал: «Если мы сделаем «Орфея» с любовью и толком, то это будет, в некотором роде, урок эстетики. Я счастлив, что у нас есть возможность сделать нечто подобное. А публика пусть поступает, как хочет. Я совершенно буду удовлетворен, если мы сами будем довольны. Я от этого спектакля ожидаю много прелести». Не следует принимать всерьез слова Мамонтова, что для него безразлично восприятие зрителя. Спектакль должен был выполнить воспитательную роль. Вспомним, что Станиславский позднее назовет Мамонтова своим учителем эстетики.

Постановка «Орфея» должна была явиться своеобразным манифестом, утверждением великой, возвышенной роли красоты и искусства, перед которым бессильно отступают злые силы — фурии и владыки Аида. Мамонтов адресовал спектакль молодежи: «Пусть вся молодежь с умилением (а молодежь на это способна) поучается красоте. Это, я думаю, есть наш лучший подарок молодежи»¹. Конечно, замысел спектакля и расчет на его воздействие были утопией. Постановка «Орфея» не была созвучна бурной революционной эпохе. Когда к этой опере в 1911 году обратились Мейерхольд, Фокин, Головин — призыв к уходу от тревожностей жизни в царство красоты мог отвечать настроениям части буржуазной интеллигенции, пережившей поражение революции 1905 года. Другая причина частичной неудачи мамонтовского спектакля заключалась в отсутствии достойной исполнительницы заглавной партии.

Мамонтов был человеком увлекающимся и зачастую переоценивал творческие возможности молодых артистов, в которых видел будущих гениев. Так переоценил он талант М. Черненко. Это была способная актриса, но голос ее был суховат, лишен красоты. Выбор артистки на партию Орфея связан с особенностями подхода Мамонтова к формированию труппы. Он писал помощнику по театру П. Мельникову: «Кроме голосов, конечно, я мечтаю о неперемнной талантливости. Без нее певец не идет дальше хорошего ремесленника, а при ней даже без надлежащей обработки голоса и неразвитии музыкальности (но при несомненном ее присутствии, однако) артист делается уже заметной величиной. Пример — Маша Черненко. Она пришла на выпускной экзамен, имея хороший, грудной голос, без всякого музыкального развития, с совершенно незатронутым

¹ Е. Сахарова. В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова, с. 572.

интеллектом, но с доброй волей и врожденным талантом. Ее ослепляли, облили щедрой рукой всякой дрянью, а она все-таки настолько развилась, что дала вполне цензурного [т. е. приличного] Орфея (*excusez du peu!*), который никому другому не по плечу, и прекрасно спела княгиню в «Русалке», которая так за ней и осталась... Вот над такими субъектами я люблю работать. При нескольких *если* из таких делаются Шалаяпины»¹.

Постановка «Орфея», несмотря на существенные недостатки (отсутствие достойной исполнительницы заглавной партии, известная спешность подготовки, вызвавшая негодование В. Поленова), обладала значительными достоинствами. Поленов создал поэтические, музыкальные по колориту и настроению пейзажи; он отнюдь не стремился к стилизации в беклиновском духе, как предполагал Мамонтов. Декорация I действия — сочетание печали и надежды. Об этом верно писала Ф. Сыркина². Темные кипарисы, саркофаг, белые колонны слева — это обитель умершей Эвридики; голубизна неба, освещенная вечерней зарей, и храм справа указывают на выход из царства скорби. В нашем сознании «Орфей» связан с живописным решением Головина. Но эскизы Поленова не менее прекрасны, и в них больше нежной поэзии и лиризма. Декорация «ущелья» сочетает реальность со сказочностью. Кажется, что подобный пейзаж можно встретить на Кавказе. И вместе с тем все в нем поэтически преображено. Узок выход из ущелья, суровы и неприступны скалы, теснятся громады камней, но выход есть — и за ним видно небо и море — символ жизни и свободы. Не сохранились эскизы ко II действию, декорация которого звала восхищение зрителей.

П. Мельников писал о впечатлении, произведенном на него «Орфеем»: «Стильность Вашей постановки, яркий талант, которым проникнуто все исполнение оперы, сквозящий в каждом движении действующих фигур на сцене, — словом, все то, что прекрасной дымкой окутывает впечатление всего спектакля и заставляет думать, что вы провели вечер не в театре, а просто видели дивный, античный сон, нигде, ни на минуту не нарушенный грубой действительностью. Вот что я вынес в театре от этого Вашего творения и думаю, что такова и была Ваша задача». Любопытно заключение: «Как техник здесь Вы явились сильнее, чем в «Снегурочке». И если я ставлю «Снегурочку» на первый план, то только потому, что вся она дышит тем молодым благоуханным вдохновением молодости, которым, как я мог не раз заметить, часто бывают проникнуты ранние творения художников на всех поприщах искусства»³. Это письмо,

¹ ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 36, л. 1.

² Ф. Сыркина. Русское театральное-декоративное искусство 2-й полов. XIX в. М., 1956, с. 236.

³ Письмо от 9 апр. 1898 г. — Театр. музей им. Бахрушина, рукоп. отд., № 163717.

как и некоторые рецензии, особенно петербургские, свидетельствует, что общее режиссерское и декоративное решение «Орфея» обладало значительными достоинствами. Думается, что Мамонтов не преувеличивал, когда писал Поленову (который не захотел остаться на спектакле, считая, что он не готов) после премьеры: «„Орфей“ так, как он вышел, приводит меня в искреннее художественное умиление; это есть нечто, сказанное на чистом, искреннем и красивом языке»¹.

На долю «Орфея» во время петербургских гастролей выпал значительный успех. Постановка эта имела большое значение в жизни Мамонтова, хотя и не совпала с магистральной линией развития Частной оперы. Мамонтов и позднее, и в дни постигшей его катастрофы вспоминал «Орфея». Думал об этом спектакле и Поленов: «С особым удовольствием вспоминаю я нашу общую работу при постановке дивной оперы великого Глюка „Орфей“». В замечательном письме группы художников к томившемуся в заключении Мамонтову, открывшему «новый мир истинно прекрасного», перечислены самые значительные его постановки и рядом со «Снегурочкой», «Садко». «Псковитянкой» назван «Орфей».

3

Мысль о постановке «Хованщины» зародилась у Мамонтова давно. Об этом свидетельствует его неопубликованное письмо к Стасову (апр. 1885). Извещая об открытии Частной оперы, он писал: «Делая выбор репертуара для будущего сезона, дирекция остановилась, между прочим, на «Хованщине» Мусоргского, которую я думал бы подготовить за лето, то есть дать в разучку партии, приняться за декорации, костюмы и вообще не спеша приготовить сценарий. Но прежде чем приступить к этому нелегкому делу, необходимо быть уверенным, что: 1) будет ли опера разрешена к представлению, 2) можно ли иметь оркестровую партитуру и 3) можно ли рассчитывать на Ваше содействие советом и указанием? Конечно, Частная опера не располагает и сотой долей тех средств, какие имеют большие театры, но, при известной доле любви к делу, энергии и прилагая к нему художественный смысл, можно достигнуть некоторых результатов... Если сообщение мое Вас заинтересует, я в первый же приезд мой в Петербург буду у Вас для более определенного разговора»². Постановка была задумана до исполнения оперы в музыкально-драматическом кружке (9 февр. 1886 г.).

Мамонтов не забывал принятых им решений. Естественно, что, возобновив деятельность Частной оперы, он возвратился к мысли о «Хованщине». В этом намерении его мог укрепить

¹ Е. Сахарова, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова, с. 637.

² ИРЛИ, рукоп. отд., ф. 294, оп. 1, № 381.

Кругликов, привлеченный Мамонтовым в качестве музыкального консультанта, верный последователь идеалов Могучей кучки, друг Римского-Корсакова, Стасова, Кюн. Строже всех он критиковал Частную оперу за недостаточное внимание к музыкальной стороне и поддерживал тенденцию Мамонтова превратить театр в центр пропаганды русской оперы. Кругликов распознал в молодом Шаляйне гениального художника и немало способствовал сближению Римского-Корсакова с Мамонтовым. Он писал автору «Снегурочки», что с нового сезона (1897/98) театр «не только возобновит свои действия, но желает их обособить еще прочнее, еще более по-русски»; и далее сообщал, что Мамонтов «прямо молится» на Римского-Корсакова, Бородину и Мусоргского и, в частности, собирается поставить «Хованщину», для которой уже имеет эскизы А. Васнецов. По просьбе Кругликова (несомненно, внушенной Мамонтовым) Римский-Корсаков восстановил пропущенную им сцену столкновения Сусанны с Марфой и оркестровал ее. Предполагалось, что консультировать спектакль будет Стасов. Сотрудничество это не состоялось не только из-за невозможности участвовать в подготовке спектакля «на расстоянии»; слишком различны были эстетические позиции Мамонтова и Стасова. Мамонтов в эту пору сближился с кругом «Мира искусств», который Стасов отверг. Критик не принял Врубеля; высоко ценя эскизы к «Снегурочке» и фрески «Каменный век» Васнецова, он назвал неудачными выдумками его сказочные картины, а гениальную «Аленушку» — «плаксивой и уродливой». Не принимал он и Поленова. И наконец, Мамонтов не способен был подчиниться чужому авторитету. Не этим ли объясняется, что он долгое время не приглашал выдающихся музыкантов в качестве капельмейстеров? Да и Рахманинов вскоре покинул Частную оперу.

О том, как протекала работа над «Хованщиной», знаем из воспоминаний В. Шкафера и П. Мамонтова. Как обычно, перед репетициями состоялась беседа с участниками. По словам П. Мамонтова, «в таких беседах, как правило, принимали участие художники, оформлявшие постановку. При первой же читке Аполлинарий Михайлович [Васнецов] указал на Рогожское старообрядческое кладбище, где многое сохранилось от древней старины. Там же можно было увидеть фанатиков старообрядцев»¹. Это был центр старообрядческой общины, существовавшей с конца XVIII века. Члены ее, приняв в XIX столетии «единоверие», то есть согласившись признать главенство православной церкви, сохраняли верность «древнему благочестию». Светская и духовная власть притесняла старообрядцев. В общине сохранились не только обычаи старины, но и древние песнопения. Молодой С. Василенко ездил на Рогожское кладбище за музыкальным материалом для кантаты «Сказание

¹ Ф. И. Шаляйн. Литературное наследие, т. 2, с. 498

о граде Китеже». Путь туда знали художники, искавшие модели для картин на темы русской истории. Экскурсия на Рогожское кладбище была важна не только потому, что ее участники познакомились со своеобразным миром. Для исполнителей оперы важнее было убедиться в мужестве и силе духа гонимых и преследуемых церковью, нежели понять суть религиозных разногласий. В. Шкафер писал о встрече и беседе с одним старообрядцем: «В словах старика была та правда, за которую он кренко стоял и за которую крепко держался. Впечатления наши были сильны и глубоко будоражили ум и чувство»¹.

Какова была концепция спектакля? О ней можно судить из рецензий и других свидетельств современников. Несомненно, симпатии театра находились на стороне раскольников. С образами Марфы и Досифея связана этическая проблематика оперы — утверждение мужества и духовной силы, защита своей «правды». Но театр не мог ограничиться этим и не только потому, что борьба раскольников составляет только одну, хотя и ярчайшую часть драматургии оперы. Несомненно, замысел постановки был близок «Утру стрелецкой казни» и «Боярыне Морозовой» Сурикова, быть может, первой картине в большей степени. Преклоняясь перед мужеством и духовным величием раскольников, театр стремился, вслед за Мусоргским, показать безнадежность их борьбы, показать, что Досифей сознает обреченность своего дела уже при первом появлении. Но из сознания обреченности рождается не покорность, а непоколебимое решение: «умрем, а не дадимся». Трагическая безысходность судьбы Досифея и Марфы стала одной из главных тем спектакля. Рисуя пьяное буйство стрельцов, театр показал, что они являются только слепым орудием в руках Хованского, и с большим драматизмом передал трагизм их участи. Самосожжение раскольников было поставлено скромно, без пиротехники, клубов дыма (рецензенты даже укоряли режиссера в малой «театральности» финала). Упрек был несправедлив. Театр намеренно хотел избежать «эффектности». Но были и другие причины.

Финал «Хованщины» неожиданно приобрел мрачную современность именно в том году, когда театр ставил оперу. В конце декабря 1896 года и в начале февраля 1897, опасаясь близящегося «конца мира» и наступления «царства антихриста», добровольно заживо погребли себя в Днестровских плавнях Тираспольского уезда две группы раскольников с детьми. Весть об этом потрясла Россию. Трагедия изучалась психiatрами, врачами, историками, пытавшимися объяснить событие темнотой, невежеством, изуверством раскольниковых верований. В этом была правда, но не полная. В действиях несчастных

¹ В. Шкафер. 40 лет на сцене русской оперы, с. 154.

проявилось не только изуверство, но и стихийный протест против насилия. Вдохновительница коллективного убийства, сама позднее заживо погребенная инокиня-схимница Виталия, писала, что власти утверждают незаконные и что она и другие верные повинуются новым законам не желают и предпочитают умереть.

Суждения критики о постановке «Хованщины» разделились. Противоречивость оценок была в немалой доле вызвана своеобразием произведения. Да и спектакль был лишен примет, характерных для «боярской» оперы. Режиссура (С. Мамонтов) стремилась передать напряженный драматизм событий, столкновения противоборствующих сил, раскрыть личные судьбы героев. Вероятно, театр мог бы согласиться с тем определением проблематики, которую дал Н. Кашкин. По словам критика, «ядро драмы — в изображении крушения старой Руси, дело которой проигрывает разрозненное, живущее личными интересами боярство. Новая, торжествующая под конец Россия остается все время за кулисами и на сцене олицетворяется разве преображенцами с их маршем»; и далее: «хор стрельцов со стрельчицами и марш преображенцев эффектно контрастируют между собой, но не к выгоде новой России»¹.

Идейный замысел не был полностью реализован в спектакле; далеко не все исполнители сумели овладеть своеобразным речитативом Мусоргского. В центре внимания зрителей оказались образы Досифея и Марфы в интерпретации Шалыпина и Страховой и народные сцены; всего слабее было исполнение партии старого Хованского (А. Бедлевич). И. Соколов отлично спел арию Шакловитого, но образа яростного врага старого боярства не создал. П. Мельников писал Мамонтову: «У Вас нет Хованского... Только первый выход у Бедлевича интересен, и это дело Ваших рук; в каждом жесте я вижу Вас, а есть моменты, где были на сцене Вы сами, собственной своей фигурой. Но этот выход исчерпывает собою весь интерес исполнения Бедлевича. Вся же остальная роль — это просто жирная свинья, а не Хованский. Поет же Бедлевич невозможно скверно»². Большое внимание театр уделил решению народных сцен, стремясь индивидуализировать массу, показать богатство и разнообразие ее характеров. Здесь пригодились и наблюдения над бытом старообрядцев близ Рогожского кладбища, изучение картин Сурикова и других живописцев. Один из рецензентов писал: «Хоры Мусоргского живут и дышат, картины выхвачены из народной жизни. В исполнении хора нет той натянутости, которая присуща обыкновенным хорам других театров. Они прекрасно знают свое дело и производят впечатление настоящей живой толпы, а вовсе не оперного хора»³. Ц. Кюи на

¹ «Русские ведомости», 1897, № 329.

² Театр. музей им. Бахрушина, рукоп. отд., № 16358.

³ «Новости сезона», 1897, № 384.

первое место среди исполнителей «Хованщины» поставил хор, а Шаляпина — на второе¹.

Постановка «Хованщины» вызвала живой интерес московских, а позднее — петербургских зрителей. И хотя успех спектакля не был очень шумным — слишком нова была народная музыкальная драма для большинства зрителей, привыкших к произведениям иного рода, — демократическая аудитория обеих столиц горячо приняла оперу и спектакль. В одной из рецензий читаем: «Первое представление «Хованщины» прошло... в театре Солодовникова с огромным успехом, который в одинаковой степени должен быть приписан как действию самой музыкальной драмы, дающей необыкновенно яркую и верную характеристику исторической эпохи, так и постановке, которая по своей обдуманности и глубоко художественной правде представляет нечто совершенно исключительное в нашем оперном деле. Хороши не только декорации и костюмы, но и весь ансамбль исполнителей. Селюк и Шаляпин создали необыкновенно яркие и глубоко русские типы Марфы и Досифея. Хоры и оркестр, на этот раз, разучены безукоризненно»². Характеризуя впечатление от оперы и спектакля, рецензент писал: «Так как силы, определяющие ход событий (Петр), отсутствуют на сцене, вы невольно испытываете тяжелое чувство неудовлетворенности и страшной несправедливости, становясь всецело на сторону обиженных». Переходя к исполнению, критик заметил, что «опера Мусоргского предполагает в исполнителях совершенно новые, небывалые требования умственного и духовного развития, а поэтому идти только и может на сцене театра, отрешившегося от вековой рутины наших оперных подмостков и музыкальных учреждений. В этом отношении уже очень и очень много сделано труппой Частной оперы. Чувствуется разумное, живое и во многих отношениях истинно художественное отношение к делу. Чувствуется, кроме того, что к постановке этой именно оперы готовились особенно тщательно. Обдуманность обнаруживается во всем: в чрезвычайно удачном распределении ролей и поручении главных... чутким, энергичным и стремящимся в всестороннему саморазвитию артистам, какими выказали себя особенно Селюк, Шаляпин, Бедлевич и Соколов; в заказе рисунков декораций и костюмов столь известному художнику и знатоку русского стиля, как А. Васнецов, что, при художественном выполнении декораций Коровиным и Мажутиным, исторически верной костюмировке и превосходном гриме, создало для оперы редкую по цельности внешнюю сторону постановки: и, наконец, в умелой, лишенной всякой рутинности режиссировке»³.

¹ «Новости», 1898, № 57.

² «Новости дня», 1897, № 5194.

³ Там же.

По словам В. Стасова, одной из лучших декораций была «Стрелецкая слобода» Коровина и Малютина, «истинно воскрешающая старую Москву, с пушками на неуклюжих колодках вместо лафетов, с тыном вокруг всей слободы, с перспективой древней Москвы и ее мостов, с богатою палатою стрелецкого главы князя Хованского, разукрашенной майоликами, и с неуклюже и грубо нагроможденными избами и клетями самих стрельцов»¹. В этом описании характерно упоминание о майолике; вспомним опыты Врубеля по воскрешению этого древнего искусства и увлечение Мамонтова гончарными изделиями. То, что палаты Хованского украшены майоликой, должно было свидетельствовать о том, что и «тараруй» не чужд европейской моде, а главное — богатство его хором контрастировало с бедностью стрелецких изб. Подобный социальный контраст уже был выявлен В. Васнецовым в «Снегурочке» — богатый дом Купавы и бедная изба Бобыля. Особенное восхищение рецензентов вызвала декорация V акта. Стасов писал: «Раскольников сит решительно переносит зрителя в русскую глушь и захолустье XVII века; здесь перед нами теснота раскольникового монастыря, спрятанного в чаще леса, сбоку церковка со свешившимся огнемком через оконце, приготовленный для самосожигания костер наперед, и вдали, за тыном и за дремучими деревьями, мелькает и сверкает живым серебром речка под лучом луны»². С не меньшим восхищением писали об этой декорации и другие рецензенты.

Декорации А. Васнецова свидетельствовали не только о высоком чувстве историзма, но и глубоком проникновении в дух музыки. Декорация последнего действия — не просто красивый пейзаж, но образ прекрасной русской природы, с которой связана жизнь раскольников. Декорация II действия вызвала критическое замечание П. Мельникова: «Декорация кабинета Голицына положительно нехороша, ни по композиции, ни по грязноватому, скучному тону ее». Автор письма заметил, что в данном случае более подошла бы декорация типа кабинета боярина Полтева в «Венецианском истреблении» Гнедича в Малом театре». «Если бы Коровин дал себе труд хоть раз посмотреть ее, он бы сейчас же переписал всю декорацию, поняв, что Мусоргский хотел тут дать». По-видимому, на взгляд Мельникова, кабинет был чрезмерно «европейским», тогда как это московский терем, обставленный на западный лад. Контраст русского и европейского был выдержан и в costume Голицына. Мельников и здесь пытался оспорить решение; он писал: «Почему Вы одели [Голицына] во французский кафтан, это резко, слишком резко на общем фоне. Надо было суметь найти переходную степень от одного костюма к другому, но менее кри-

¹ «Новосты», 1898, № 93.

² Там же.

чающую, и мне кажется, что на картине Перова «Софья и раскольники» в том же зале, где суриковская Морозова... налево от Софии стоит фигура в длинном желтом кафтане, бритый с одними усами — это, если не ошибаюсь, и есть Голицын»¹. Думается, что прав был Мамонтов, и если Мельников советовал одеть Голицына на образцу одного из персонажей Перова то режиссер шел от Сурикова, в частности от фигуры иностранного посла, глядящего на казнь стрельцов.

Художественным центром спектакля явился Досифей — Шаляпин. В этом образе было высокое единство противоречивых свойств — суровости и мягкости, верности долгу и способности понять чужое горе, — фанатической убежденности в правоте и чувство обреченности. Досифей выстрадал свою веру и ради нее, даже сознавая безнадежность борьбы, пойдет до конца. Шаляпин передал мужество, благородство души и внутреннюю слабость Досифея. Липаев упрекал Шаляпина в том, что вождь раскольников у него слишком мягок, слаб, чтоб повести за собой других. Стандартность суждений критика вступила в противоречие с замыслом артиста. Шаляпинский Досифей суров и непреклонен в столкновении с врагами, а в общении с пастой душевно открыт и сердечен. То теряя силу, но вновь обретая, Досифей идет к трагическому концу. Взор его чаще исполнен скорби, а не гнева. Но скорбь не об участи своей и «верных», а о судьбе Руси. Н. Кашкин писал: «Шаляпин создал очень законченную и выдержанную фигуру Досифея, с его умом и фанатической убежденностью в правоте своего дела, чисто человеческими чертами сочувствия к страдающей Марфе и горестной угнетенностью старика, чувствующего бессилие в борьбе и неизбежную гибель единомышленников»². По словам С. Плевако, в передаче Шаляпина «Досифей производил прямо трагическое впечатление, особенно в последнем действии, где Шаляпиным гениально было передано то внутреннее спокойствие человека, решившего твердо оставить мир, уверенного, что там — за гробом — его ждет лучшая жизнь. Посреди соснового бора, где вдали под лучами луны золотится река, а посередине возвышается костер, на котором погибли эти мученики за веру, среди толпы обрекших себя на гибель раскольников Досифей — Шаляпин прямо был потрясающ»³.

По словам Н. Финдейзена, «изумительный правдивый, цельный тип создал Шаляпин из раскольниковьего старца. Его сцена на площади с Хованским, сердечное успокоение Марфы превосходны, но венцом его жизненной, захватывающей и поражающей передачи является сцена в бору. Коленопреклоненный в эту чудную ночь в зеленом бору, облитом мягким лунным

¹ Театр. музей им. Бахрушина, рукоп. отд., № 16358. «Софья и раскольники» — картина «Никита Пустосвят».

² «Русские ведомости», 1897, № 329.

³ «Новости сезона», 1897, № 384.

светом, простой, но до глубины доходящий его молящий голос, его твердое убеждение спастись, отдавшись огню, и, наконец, эта гениальная передача мучительной, но стойкой смерти, его кроткий, полный сознания правоты взор,— этого забыть нельзя никогда»¹. Мы уже указывали, что сцена самосожжения была Мамонтовым поставлена крайне скупо. На помосте, в первом ряду, к столбам были привязаны Досифей, Марфа, Андрей в саванах; за ними, на втором плане,— остальные раскольники. Меняющееся освещение создавало иллюзию языков пламени, но внимание зрителей было сосредоточено на лицах обреченных, прежде всего — Досифея. Миника Шалаяпина передавала и муку и страстную веру в спасение. Кто знает, возможно, помост со столбами, к которым привязаны тела в саванах, должен был напоминать не только о далеком историческом прошлом, но о казнях через повешение и гражданских казнях «политических преступников». Шествие обреченных стрельцов и особенно последняя картина оперы приобретали острый политический смысл.

Партию Марфы на премьере пела С. Селюк-Рознатовская, а позднее, поочередно с ней, исполняла В. Страхова (1875—1959). Первая была артисткой даровитой и опытной, проявившей себя в характерных партиях, позднее — превосходная Маринна Минишек; вторая незадолго до этого закончила Петербургскую консерваторию по классу Ферри-Джиральдони², обладала выдающимся сценическим талантом и способностью к перевоплощению. Но, как это нередко бывает, достоинства голоса значительно уступали драматическому дару. Однако в исполнение она вносила так много глубокого и сдержанного чувства (в отличие от Селюк — артистки открытого темперамента), что оно скрадывало вокальные недостатки. Рецензенты, в том числе такой взыскательный, как Финдейзен, ставили ее по силе производимого впечатления рядом с Шалаяпиным. В одном из отзывов читаем: «Так же художественно, так же проникновенно и правдиво [как Шалаяпин] передала, вернее, пережила роль Марфа — Страхова, артистка со слабым, малоразвитым голосом, здесь захватившая все внимание и возвышавшаяся до такой степени художественного толкования, как Шалаяпин. Меньше удалась ей даже чудная сцена гадания у Голицына, зато песнь сокрушенного сердца «Исходила младешенька», и последняя сцена с Андреем Хованским, и самосожжение вышли поразительно глубоко, трогательно, захватывающе. Сколько души, сколько горького и страшного тоскливого чувства было в этом ариозо „Вспомни, помяни светлый миг любви“». «Страхова хватающим за сердце исполнением партии Марфы в «Хованщине»

¹ «Русская музыкальная газета», 1898, № 3, с. 293.

² До этого она обучалась, одновременно с Шалаяпиным, пению у Д. Усатова (Тифлис). См. ее «Воспоминания о Шалаяпине». — «Новый путь», 1953, т. 24.

показала себя чудной артисткой для драматической сцены. Для оперы голос ее слаб, зауряден, и владеет она им тяжело, несвободно. Печальная шалость судьбы! Какую редкую оперную артистку имели бы мы, если бы вокальные средства Страховой соответствовали ее художественному темпераменту, ее красивой внешности. Стоит вспомнить, что с этим слабым, неблагоприятным голосом она заслонила на время даже могучую фигуру Досифея и в последнем акте произвела такое потрясающее впечатление, которому позавидовали бы даже прославленные драматические артисты. Да! драма — настоящее место для этого богатого таланта»¹.

Постановка «Хованщины» — выдающееся событие не только в жизни Частной оперы, но и в истории русского музыкального театра. Один из критиков писал об истинном художественном наслаждении, доставленном оперой и ее исполнением, о том, что наиболее требовательная интеллигентная часть публики чуть ли не впервые оказалась взволнованной внутренним содержанием (идеей) оперного спектакля².

ГЛАВА X

1

В конце 1896 — начале 1897 года, когда на сцене Частной оперы с огромным успехом шли представления «Псковитянки», в Петербурге решилась судьба «Садко». Он был вычеркнут царем из намечавшегося репертуара нового сезона. В сущности, безразлично, сам ли Николай II предпочел вместо оперы Римского-Корсакова увидеть что-нибудь «повеселей», или Всеволожский так «искусно» доложил ему. Важен факт: «Садко» забраковали и вместо него поставили слащавую оперную сказку Гумпердинка «Гензель и Гретель». Даже «Новое время» выразило по этому поводу недоумение.

Мысль о постановке «Садко» на сцене Частной оперы принадлежала С. Кругликову, который в эту пору стал одним из ближайших помощников Мамонтова по вопросам репертуара. Композитор некоторое время колебался. Слишком свеж в его памяти был неуспех «Млады» и «Ночи перед рождеством». Провал «Садко» оказался бы вообще катастрофой и торжеством его врагов. «Садко» рассчитан на тройной состав оркестра (плюс орган) и большой хор. У Мамонтова их не было, да не было и настоящего музыкального руководителя-дирижера. Мамонтов, как представлялось композитору, основное внимание уделял не музыке, а внешнему облику спектакля. Все это

¹ «Русская музыкальная газета», 1898, № 3, с. 289.

² «Новости дня», 1897, № 5194.

объясняет сомнения Римского-Корсакова. С другой стороны, на постановку «Садко» в императорском театре не было надежды; возможности других антреприз, притом провинциальных, были примерно те же, что и в Частной опере.

Композитор отдал «Садко» Мамонтову, выдвинув в качестве неизменных условий наличие полного состава оркестра, тщательно разученную партитуру, достаточное количество оркестровых репетиций и, разумеется, хороших певцов. Римский-Корсаков писал Кругликову: «Мамонтов не щадит своих средств на декорации и костюмы, а по сравнению с этим затраты на добавочные инструменты и две-три лишние репетиции так ничтожны. А между тем в опере первое дело — музыка, а не зрительные ощущения»¹. Уже в эту пору наместились противоречия между взглядами композитора и руководителя театра, которые позднее привели к конфликту. Для Римского-Корсакова основным было музыкальное начало, что касается сценического — оно не должно было отвлекать внимание слушателя и тем более мешать ему. Мамонтов искал в спектакле синтеза и отводил музыке важное, но не главенствующее место. «Садко» ставил перед Частной оперой задачу безмерной сложности как музыкальные, так и постановочные.

«Садко» завершает цикл оперного творчества Римского-Корсакова, начатый «Младой» и продолженный «Ночью перед рождеством». Общее между этими произведениями автор видел в насыщенности оркестрового колорита, инструментальном происхождении вокальных мелодий, широком развитии фантастической стороны, а также в сложных и больших народных сценах, наличии самостоятельных оркестровых эпизодов. Однако «Садко» — не только продолжение и завершение предшествующего этапа, но и начало нового. Пусть многие существенные элементы оперы не получили продолжения в произведениях, созданных Римским-Корсаковым непосредственно после «Садко»; то, что было достигнуто здесь, развито в «Сказании о невидимом граде Китеже». Это относится и к эпической структуре целого, и к сказовой речитативной манере вокальных партий. Разумеется, это не означает тождества обеих опер. Думается, все же «Садко» ближе в «Китежу», чем к «Младой» или «Ночи перед рождеством». Римский-Корсаков справедливо указал на то, что в «Садко» ему удалось преодолеть недостатки, свойственные двум предшествующим операм, — известную драматургическую неразвитость «Млады» и перегруженность бытовыми и мифологическими мотивами «Ночи перед рождеством».

Почвой, на которой вырастает драматургия «Садко», и вместе с тем каркасом ее является симфонизм. Он скрепляет все

¹ А. Римский-Корсаков. П. А. Римский-Корсаков, вып. 4. М., 1937, с. 83.

элементы действия, определяет движение образов, самое действие — будь то эпически-величавые или жанрово-бытовые картины. Римский-Корсаков назвал «Садко» оперой-былиной. Отсюда отказ от динамического развертывания фабулы, отсутствие напряженного конфликта, плавная смена событий. Действие течет спокойно и мерно. Для «Садко» характерно наличие большого цикла малых повествований, былии, героических и шуточных, песен-описаний. Таковы песни Нежаты на пиру (в т. ч. былина о Волхе, в которой проходит мотив золотых рыбок), былинный рассказ Садко и шуточно-издевательская песня Дуды и Сонеля — скоморошина. Даже непосредственное выражение чувств дается в единстве лирики и повествовательности — рассказ Морской царевны во 2-й картине, монолог Любавы в 3-й, 3 рассказа — песни заморских гостей и т. д. Так малая эпическая форма входит составной частью в эпическое целое. Отсюда помимо «сольных» повествований — хоровые песни, духовные стихи (стих о Голубиной книге) и др. Грубую ошибку совершают театры, когда в погоне за ложной динамизацией сокращают, как «затягивающие» действие, данные страницы произведения. Это посягательство на эпическую природу оперы-былины.

Важнейшее и характернейшее качество музыкальной драматургии «Садко» — былинный речитатив. Римский-Корсаков писал, что это выделяет «Садко» из всех его опер, а может быть, и опер вообще: «Речитатив оперы-былины и, главным образом, самого Садко небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябинских былии. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком»¹. Медлительный, спокойный, декламационного типа сказ характерен для былии Нежаты и самого Садко, когда он, обращаясь к настоятелям новгородским, только речитирует — «Кабы была у меня золота казна». Но в минуты душевного подъема строгая размеренность «сказа» как бы взрывается изнутри, и в то же время мелодия сохраняет верность былинному складу. Когда душа героя, по слову Пушкина, «стесняется лирическим волненьем» (в сцене с Морской царевной), распев приближается к арнозности.

Музыкальная драматургия «Садко», как и большей части предшествующих опер Римского-Корсакова, двупланова. Миру реальному противостоит связанный с ним фантастический. Но и реальный мир разнороден. Введенная по совету Стасова 1-я картина (столованьище — почестен пир) позволила компози-

¹ П. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 205.

тору отчетливо противопоставить смелого, жаждущего подвига Садко тупым, самодовольным новгородским настоятелям. Спор между ними — не только распря бедняка с богатеями, но контраст двух отношений к жизни — стремления к неизведанному и самодовольной косности. Садко Римского-Корсакова не только поэт, но и сын торгового Новгорода. Он знает, что не сможет, оставаясь бедняком, осуществить свою мечту. Богатство для него не цель, а средство. Он стремится и к личной славе, и славе Новгорода, но немалую роль играет и желание посмеяться над теми, кто его унижал. Спор между Садко и настоятелями разрешается в 4-й картине. Садко стремится доказать существование высшей правды, неведомой настоятелям и открывшейся ему в час встречи с Морской царевной. И здесь мы переходим к важнейшей поэтической теме оперы: человек и природа, реальность и мечта. Мир фантастический воплощен в опере столь же многообразно, как мир реальный; музыкальные средства, его характеризующие, отличны от приемов, примененных для обрисовки новгородских обитателей, — инструментальность, сложные гармонии, особая гамма.

Царство поддонное являет причудливую аналогию реальному. Да и Садко призван выполнить на дне морском ту же роль потешника, что и на пиру у настоятелей. Царь морской хочет поработить Садко — такова своеобразная форма связи мертвой природы с человеком. Противоположную, живую связь утверждает пленительный образ Морской царевны. Римский-Корсаков сказал, что «намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, тающий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку»¹. Царевну, как и Снегурочку, полонили песни певца; для нее первоначально характерна инструментальность (она еще не владеет человеческой речью и как бы поет вокализ), но постепенно интонации теплеют, сложность гармоний и инструментальность смягчаются, а в проникновенном прощании с Садко царевна освобождается от ее оков. Роднит образ Морской царевны с Панночкой и отчасти Младой то, что она помогает человеку. Волхова стремится, как и ее предшественницы, к людям, хотя угадывает невозможность счастья. В общении с человеком Морская царевна обретает человеческую душу. Согласно тексту, выполняя волю Старчища, она превращается в реку, открывая Новгороду путь к морю. Однако музыкальное развитие образа Волховы говорит о добровольном, а не вынужденном самопожертвовании. Песня-колыбельная Морской царевны по одухотворенности и трепетной нежности — лирическая кульминация оперы. И так же, как в «Снегурочке», все что следует за ариозо и исчезновением героини, и в «Садко» (примирение с Любовью и торжествен-

¹ Н. Римский-Корсаков. *Летопись моей музыкальной жизни*, с. 206.

ный финал — гимн морю синему) кажется апофеозом. Морская царевна (даже памятуя о «Снегурочке») — едва ли не самый пленительный сказочный образ во всем оперном наследии Римского-Корсакова, и, что греха таить, рядом с ней скучноватой кажется Любава. Образ Волховы раскрывается во всей поэтичности в общении с человеком.

Природа в творчестве Римского-Корсакова выступает как могучая сила, иногда грозная — море, воздушная стихия, но сила, с которой человек связан узами братства и борьбы. Природа может помочь человеку и быть враждебной ему. Но только в союзе с ней люди обретают духовную мощь. Человек, соприкасающийся с природой, преображается, становится выше. Достаточно сравнить Садко, каков он в общении с настоящими и каким становится на берегу Ильмень-озера. Он слышит не только шорох тростников, плеск волн, скольжение лебедей по озеру, но и тоску Волховы по человеческой песне. Душа Садко постигает красоту природы. В сцене с Волховой духовно вырастают оба героя. Отныне мысли и чувства Садко неотрывны от прекрасной царевны. И, придя домой, он весь во власти воспоминаний о ней (ее тема проходит в небольшом ариозо Садко), голос царевны слышится ему во время ловли рыбы золотое перо. Ее образ сопровождает Садко в скитаниях, голос приветствует гусяря в финале 5-й картины, когда он спускается на дно морское. Она встречает его в поддонном царстве. Ее обручение и венчание с Садко — символический союз человека и природы. Прощаясь с любимым, царевна открывает ему высшую цель жизни. Если в 1-й картине он стремится к славе, богатству для себя, то, завоевав богатство и славу, постигает, что «повыше его славный Новгород». Римский-Корсаков как бы соглашается с вещными словами Тютчева:

Так связан, съединен от века
Союзом кровного родства
Разумный гений человека
С творящей силой естества.

2

Постановка «Садко» выдвинула перед театром огромные трудности. В какой мере удалось их преодолеть? Мы знаем резко критический отзыв Римского-Корсакова. Композитор писал, что «в общем опера была разучена позорно. Дирижировал итальянец Эспозито. В оркестре, помимо фальшивых нот, не хватало некоторых инструментов; хористы в 1-й картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню; в 6-й картине хор вовсе не пел, а играл один оркестр. Все объяснилось спешностью постановки». Когда в феврале 1898 года театр приехал на гастроли в Петербург, «оперу стали усердно репетировать под моим руководством. Я тщательно разучивал оркестр

вместе с Эспозито, который оказался весьма недурным музыкантом. Ошибки были исправлены, перьяшливо исполненные трудные пассажи были тщательно разучены, оттенки строго требовались. Хор доучил невыученное раньше, солистам тоже были сделаны некоторые указания, и «Садко» был дан в весьма приличном виде»¹. Кому же если не автору знать, как исполнялась его опера первоначально и после его вмешательства. Однако нельзя забывать, что в распоряжении Римского-Корсакова было всего две полных репетиции: Частная опера прибыла в Петербург 19 февраля, а спектакль состоялся 22-го. В течение двух дней нужно было выправить ошибки в партиях, выучить хоры и сложные пассажи, доработать с певцами их партии. Как все это можно было выполнить за две репетиции?

Трудно предположить, что, находясь целую неделю в Москве (декабрь 1897 г.) и дважды прослушав «Садко», Римский-Корсаков не сделал Эспозито никаких указаний. А если так, то театр не мог их не выполнить. Косвенное доказательство этого находим в письмах Кругликова, написанных после отъезда композитора. В одном из них сказано: «„Садко“ шел... с хорошим уже теперь ансамблем». В следующем: «Путем частых повторений спектакльных, если не репетиционных, „Садко“ с 26 декабря данный 15 раз и «Майская ночь»² к последним спектаклям освоились от многих неурядиц начальных представлений, значительно в общем сгладились и могли если не на всем протяжении, то далеко не редкими местами удовлетворить по исполнению и требовательного музыканта. Так, торг с «Садко» (4-я карт.) со всеми его увлекательными, но чрезвычайно трудными тематическими хитросплетениями выходит совсем ясно, дружно, а потому производит прямо-таки захватывающее впечатление»³. Мы вправе заключить, что театр доучил невыученное еще до приезда в Петербург, а потому композитору и удалось за две репетиции завершить шлифовку музыкальной стороны. Судить о постановке мы должны не на основании ее недостатков, устраненных позднее, но бесспорных и значительных достоинств. Не следует также забывать, что строки «Летописи» написаны после разрыва с Мамонтовым, что не могло не сказаться на оценке деятельности его. «Летопись моей музыкальной жизни» — драгоценный, но субъективный документ.

Постановкой оперы руководил Мамонтов. Он стремился противопоставить бедняка Садко тупым и самодовольным богатым. Образы настоятелей решены с нескрываемой сатирической злостью. Но Мамонтов помнил о том, что наряду с бытовой необходимо было показать и сказочно-фантастическую картину,

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 209.

² 1-е представление состоялось после отъезда Римского-Корсакова из Москвы (30 янв. 1898 г.).

³ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, фонд Н. Римского-Корсакова, переписка с С. Кругликовым.

выявив ее контрастность и связь с реальной. В решении народных сцен Мамонтов шел по тому же пути, что и в «Псковитянке» и «Хованщине». Наряду с показом массы, единой в отношении к происходящему (1-я карт.), он применил и метод индивидуализации толпы. Хор в сцене торжища состоял из групп и отдельных характерных персонажей внутри них. Е. Петровский, указав, что «постановка оперы очень тщательная», подчеркнул, что «впечатление получается живое и свежее. Некоторые фигуры прямо художественны. Особенно обращали внимание... два угрюмых старика, слепые калики с мальчишкой-поводырем, даже ущемлявшие своим замечательным реализмом... На игру статистов и хора обращено заботливое внимание. Многие хоровые группы положительно поражали невиданной в оперных хорах экспрессией»¹. Хор чутко воспринимал происходящее — песни Нежаты, заморских гостей, ловлю рыбы, отъезд Садко с дружиной. Каждый из участников хора получил индивидуальное задание. Общее поведение слагалось из их суммы. Подобного рода детализация была настолько непривычна, что смутила критиков. Е. Петровский писал: «Мимическая игра незначительных персонажей в «Садко» иногда переходила в пересол. Для чего эти преувеличенные гримасы и жесты, выражающие крайнее любопытство. Неужели так интересно то, о чем рассказывает Нежата? Неужели так заразительно смешны глупые выходки скоморохов?» Однако критик сделал оговорку: «„Садко“ точно требует какой-то особенной манеры исполнения, непохожей на обычную. И возможно, что указанные мелочи бросаются в глаза только потому, что эта особенность в исполнении Московской Частной оперы уже существует, что она проявлялась во многих моментах представления. Да, она существует. Это подтвердилось и на последующих спектаклях, давших, при всех количественных недочетах постановки, нечто свежее и действительно новое, от чего нас отучила академическая рутина Мариинского театра. К сожалению, афиша по излишней скромности умалчивает имя несомненного и даровитого артиста, заведующего общей сценической постановкой Московской оперы»².

Оригинально было декоративное решение. Суждения критиков о декорациях «Садко» разноречивы. Некоторые упрекали Коровина в декадентстве, нежелании считаться с законами перспективы в интерьерах. Один из них назвал декорацию 1-й картины плоскостной. Между тем художник шел от старинной русской иконописи и лубка, где перспектива отсутствует. Кашкин почувствовал это и указал на близость декораций лубочной иллюстрации к русским сказкам и нашел такое решение оригинальным, отвечающим природе былинны³. Коровин и Малютин

¹ «Русская музыкальная газета», 1898, № 3, с. 288.

² Там же, с. 289.

³ «Русские ведомости», 1898, № 6.

сознательно сделали интерьеры плоскостными, чтобы передать тесный замкнутый мир, из которого рвется на свободу Садко. И напротив, пейзажи были написаны таким образом, чтобы выразить их ширь и раздолье. Декорации передавали не только контраст мира реального и фантастического, но и социальный контраст внутри Новгорода. Пестрой и богатой пиршественной палате противостояла бедная изба Садко, возмущавшая рецензента «Московских ведомостей», привыкшего к тому, что оперные избы напоминают хоромы. По мнению рецензента, хижина Садко не годится и для крестьянина¹. К сожалению, мы не располагаем эскизами декораций «Садко». Свидетельства современников — рецензентов и мемуаристов — говорят о яркой и праздничной красочности обстановки 4-й картины (торжище), залитой ярким солнечным светом, синеве неба, богатстве нарядов — новгородцев и заморских гостей. По свидетельству В. Страховой, исполнявшей в спектакле партию Нежаты, «Мамонтов был солнцепоклонником». В. Шкафер писал, что «колоритным зрелищем оказалось «торжище» с расписными, резьбой украшенными кораблями. Красавец «Сокол-корабль», готовый к отплытию с Садко и его «дружиной хоробрую» в чужие страны, давал яркий, солнечный, красочный аккорд, и сказка выливалась в необыкновенные, мажорные, радостные настроения»². Одна из зарисовок изображает не корабль а ладью с парусом. Откуда такое противоречие? После пожара Солодовниковского театра (17 янв. 1897 г.) и вынужденного перехода на другую, меньшую по размеру сцену нужно было приспособлять к ней декорации. Об этом Кругликов писал Римскому-Корсакову.

В Петербурге Частная опера выступала в консерватории, обладавшей также небольшой сценой. Вероятно, чтобы корабль не казался игрушечным, его заменили ладьей. Зарисовка сцены на пристани показывает лишь часть площадки. Слева башня и крепостная стена, вдали ладьи под парусами, справа «Сокол». Скоморохи пляшут на площади³. В 5-й картине Коровин создал образ бескрайнего моря, но не притихшего, а бурного. Набегают волны, на заднем плане плывут крохотные «бусы-корабли», ветер крутит и раскачивает «Сокол-корабль», рвет паруса, но судно не может тронуться с места. Это эффектное зрелище, однако, вступало в противоречие с музыкой. «В подводное царство, — вспоминал Шкафер, — опустилось страшное глазастое чудовище, оно качалось и вращало глазами, распуская огромные плавники, дно было затянуто морскими водорослями, в пролетах светились морские звезды, и проплывали через сцену затайливые рыбы и разнообразные морские обитатели причудливых

¹ «Московские ведомости», 1897 № 359.

² В. Шкафер. 40 лет на сцене русской оперы, с. 145.

³ «Театр и искусство», 1898, № 10, с. 201.

форм и красок; освещенное морское дно казалось волшебным царством, где на самом деле Садко повенчается с царевной Волховой,— так верилось, ибо картина зачаровывала»¹. По свидетельству современников, зрелище носило феерический характер. Для его создания, по-видимому, были использованы описания морского дна, принадлежащие ученым, и знаменитый роман Ж. Верна «20 тысяч лье под водой», перенесенный на сцену увеселительных театров (в т. ч. «Эрмитажа», где его ставил М. Лентовский). Кроме того, Мамонтов и Коровин ввели в 6-ю картину танец «серпантин». «Ритмические движения на разных плоскостях сцены танцующих фигур, очень картинно развевающиеся складки шелковых тканей, в своих преломляющихся тонах и линиях, освещенные светом прожекторов, давали иллюзию подлинной водной стихии в момент пиршества Морского царя»².

Создательницей танца была американская танцовщица Лой Фуллер, с успехом выступавшая на подмостках парижского театра Фоли Бержер и на других сценах. У нее нашлось немало подражателей, и «серпантин», впервые познакомивший ею в 1890 году, приобрел позднее мировую известность. То убыстряя, то замедляя движения, танцовщица развевала прозрачные ткани под непрерывно меняющимся светом прожекторов, создавая фантастические образы, напоминающие то гигантскую бабочку, то птицу, то морскую волну. Это сочетание змеевидного движения ткани использовал Мамонтов. И. Торнаги, ставившая подводную пляску (она исполняла роль Царицы-водяницы), танцевала в центре, тогда как балерины размещались на вершинах подводных скал, на специально устроенных помостах. Таким образом, волны ткани колебались и развевались на площадке сцены и на высоте. «Ритмичные движения широких полотен тонкой шелковой материи особого цвета, освещенные рефлекторами со стеклом голубовато-зеленого тона на фоне причудливых декораций», по словам П. Мамонтова, производили яркое впечатление³. Не случайно Кашкин много лет спустя, увидев «Садко» на сцене Большого театра, горько сожалел, что в постановке танцев не использован серпантин. Мамонтов был недоволен тем, что пляска, хотя и эффектная, из-за малочисленности балета не производила в финале картины впечатления разбушевавшегося моря. Он мечтал о том, чтобы расширить хореографическую сцену, введя поющих персонажей, олицетворяющих реки. Однако Римский-Корсаков отказался что бы то ни было дописывать. Пришлось придать движениям «серпантина» более стремительный характер и увеличить количество тонущих кораблей на заднем плане. Э. Розенов писал о декоративном

¹ В. Шкафэр. 40 лет на сцене русской оперы. с. 145.

² Там же, с. 151.

³ ЦГАЛИ. ф. 799, оп. 2, № 4, с. 126.

решении спектакля: «Опера обставлена с феерической роскошью, костюмы и аксессуары блещут оригинальностью и красотой. Картины подводного царства, Ильмень-озера, огромного корабля Садко поразительно красивы, прямо сказочны, превосходят балет»¹. В другой рецензии он указывает, что декорации «заслуживают глубокой и подробной оценки специалиста, а костюмы, грим, бутафория удивительно обдуманы и соответствуют сказочному представлению об эпохе; все глубоко русское по духу и окрашено удивительно изящными, местами поразительно фантастическими эффектами»².

Роль Садко исполнял А. Секар-Рожанский, создавший эпически-величавый образ. Партию Морской царевны пела на премьере Е. Негрин-Шмит. Однако только с появлением Н. Забелы образ Волховы обрел подлинную жизнь³. Забела была умным, тонким и высококультурным художником. Ей всего более удавались образы лирические, поэтические. Чувственное страстное начало оставалось ей чуждо. Недда в «Паяцах» (одна из ранних ролей) в большей степени была жертвой Канию, нежели неверной женой. Тонкому и благородному искусству Забелы ближе мягкие пастельные тона, а не броские краски. Это не значит, что талант певицы не проникал в сферы драмы, но и драму она передавала сдержанно. В «Псковитянке» она сменила Эберле в партии Ольги, и сцена с Грозным обрела подлинный драматический смысл, стала «дуэтной», тогда как ранее в ней солировал Шалыпин. В образах, создаваемых Забелой, была завораживающая таинственность, загадочность, свойственная и женским образам Врубеля, в значительной степени навеянными личностью и творческой индивидуальностью его жены. Музыка Римского-Корсакова позволила Забеле с наибольшей полнотой раскрыться как художнику. Ее голос — лирическое сопрано необычайной чистоты, задушевное меццо воце, вся исполнительская манера идеально отвечали образам Римского-Корсакова — Паниночке, Снегурочке, Волхове, Марфе, Царевне-лебеди, Царевне Ненаглядной Красе. В фантастических, сказочных образах композитора она находила человеческие черты. Артистка сумела расслышать тихую мелодию души героинь, их стремление войти в мир людей и сознание невозможности этого. Существовала некая грань, отделяющая ее Снегурочку и Волхову от мира реального, и через эту грань им не дано было переступить.

Шалыпин в первых представлениях «Садко» не участвовал. Театр отнесся к ролям заморских гостей как своеобразному вокальному дивертисменту и поручил их второстепенным певцам.

¹ «Новости дня», 1897, № 5233.

² Там же, № 5235.

³ Н. Забела окончила в 1891 г. Петербургскую консерваторию (кл. И. Пирейко). Ее выступление на выпускном спектакле (Леопора в «Фиделио» Бетховена) имело большой успех.

Выступление Шаляпина придало небольшой партии то значение, на которое рассчитывал композитор. Более того, оно не могло не повлиять и на отношение театра к партиям других заморских гостей. С той поры эти роли всегда исполнялись первыми артистами труппы. Шаляпин доказал, что песня Варяжского гостя (а значит, и песни Индийского и Веденевского) не вставной вокальный номер, а важный элемент музыкальной драматургии: песня рисует те опасности, с которыми могут встретиться Садко и дружина. Но в песне звучит не угроза, а восхищение и вызов испытать свое мужество. Три песни — три пути жизни. Выбор предстоит сделать Садко. Шаляпин в партии Гремина в «Евгении Онегине» создал живую фигуру старого генерала, а не ограничился талантливym исполнением арии. Так и в «Садко» он создал вокально и сценически целостный образ Варяжского гостя. В статуарности его было нечто от скалы. Но музыка говорит и о натиске волн. Скалы мощны и несокрушимы, они выдерживают напор моря. В фигуре Варяжского гостя, его скрещенных на оружии руках, в суровом лице, сверкавшем взгляде и прежде всего в звучании голоса чувствовалась не только физическая, но и духовная сила человека-скалы. Молчание Шаляпина было так же выразительно, как его пение. Вспомним первое появление Грозного. Стасов писал о Варяжском госте: «Он стоял громадный, опираясь на громадную свою секиру, со стальной шапочкой на голове, с обнаженными по плечо руками, могучим лицом с нависшими усами, вся грудь в булате, ноги перевязаны ремнями. Гигантский голос, гигантское выражение его пения, великанские движения тела и рук, словно статуя ожила и двигается, выглядывая из-под густых наспуленных бровей,— все это было... ново, сильно и глубоко правдиво в картине»¹. Внешний образ Варяжского гостя Шаляпин создавал в союзе с художниками. Серов и Врубель первыми приветствовали его потому, что великий артист осуществил союз музыки и пластики.

Постановка «Садко» была оценена большинством московских критиков как выдающееся художественное событие. Конечно, это в первую очередь относилось к произведению, соотнесенному наиболее прощупательными рецензентами с «Русланом и Людмилой». Кашкин писал под впечатлением спектакля (с оперой он был знаком до этого): «Русское искусство обогатилось новым блестящим произведением, явившимся перед публикой благодаря инициативе и средствам Русской Частной оперы... Это великодушное создание русского композитора было отвергнуто петербургской театральной дирекцией, которая предпочла поставить «Гензель и Гретель» Гумпердинка». Кашкин конечно знал, что оперу вычеркнул Николай II, и, говоря о действиях дирек-

¹ В. Стасов. Радость безмерная. — В кн.: Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2, с. 9.

ции, подразумевал и лицо, стоящее над ней, но не могущее быть упомянутым. Он писал: «Музыка «Садко» чарующе красива. Эта былина в лицах представляет совсем особенное, одинокое явление в музыкальной литературе»¹. И в другой статье: «По нашему мнению, русская музыкальная литература со времен Глинки не имела еще такого образца художественного воплощения народного стиля. Изумительное мелодическое богатство соперничает с таким же богатством и красотой гармонии, а роскошь красок оркестра едва ли не превосходит все нам известное, за исключением разве «Млады» того же автора. После «Садко» мы считаем Н. А. Римского-Корсакова решительно не имеющим соперников между современными композиторами в отношении художественного мастерства»². Все рецензенты особо отмечали заслугу театра. Э. Розенов писал: «Честь и слава этой антрепризе, ставшей во главе передового движения в популяризации истинно русского искусства, доселе столь упорно и безапелляционно подавляемого нашими, отсталыми «высшими» художественными учреждениями». Критик отмечал, что задача, стоявшая перед театром, необыкновенно сложна, но что «благодаря энергии, живому интересу к задачам родного искусства и разумному любовному отношению к делу осуществилась с полнейшим успехом. Мы увидели перед собой воплощенным одно из поэтичнейших созданий русского народного эпоса». Опера эта — «необыкновенное мастерское произведение, неистощимое по богатству содержания, музыкальных красот и исключительное по совершенству формы и письма. В последнем отношении композитор достиг до классической простоты и ясности намерений, какие мы встречаем у Моцарта и Глинки»³.

Высокие достоинства музыки были оценены не только музыкантами (Танеев не пропускал представлений «Садко»), но и большинством зрителей. Успех «Садко» носил триумфальный характер. После окончания 4-й картины потрясенные слушатели на премьере несколько секунд оставались неподвижны, а затем разразилась овация. Хоровая песня Садко была повторена несколько раз; 3-й спектакль, на котором присутствовал автор, превратился в его торжество. Зал стоя приветствовал его и участников спектакля. «Римский-Корсаков весь вечер был предметом самых шумных оваций, устроенных ему публикой... вызовы после I действия, чествование после III акта при открытом занавесе и в присутствии всей труппы, окружившей его. При дружных и шумных рукоплесканиях ему был поднесен лавровый венок от артистов и серебряный от Русской Частной оперы с надписью: «Вдохновенному, самобытному русскому творцу „Садко“»⁴.

¹ «Русские ведомости», 1897, № 357.

² Там же, 1898, № 6.

³ «Новости дня», 1897, № 5235.

⁴ «Русское слово», 1897, № 352.



Скула — Ф. Стравинский (справа), Ерошка — Г. Угринович.
«Князь Игорь» А. Бородина



Иованна д'Арк — Е. Цеткова.
«Орлеанская дева» П. Чайковского

В отчете о сезоне 1897/98 года В. Шкафер писал: «Прощаясь со сцены с артистами, [Римский-Корсаков] сказал: „Ваша любовь к искусству и горячий сочувственный прием, мне оказанный, дают мне силы снова творить, снова творить, снова работать“»¹. Душевное состояние композитора характеризует Н. Бондаренко, помощник Мамонтова, присутствовавший на премьере «Садко». По его словам, композитор «был спектаклем очарован (постановкой, исполнением отдельных партий.— А. Г.), прямо расплылся в улыбке. «Я никак не ожидал, что можно так ставить»,— сказал он. Плеснула Николая Андреевича Н. Н. Забела, потому что она была очаровательна в Волхове»². Триумф «Садко», хотя композитор с его повышенной требовательностью не был удовлетворен оркестром и хором, имел для него огромное значение. Успех вернул веру в себя и действительно дал «силы снова творить, снова работать». Новую оперу «Царская невеста» он писал для Мамонтовского театра.

ГЛАВА XI

1

Постановки «Хованщины» и «Садко» утвердили положение Частной оперы. Неожиданно пришла беда: в ночь с 18 на 19 января 1898 года сгорело здание, в котором выступала труппа. К счастью, сценическое имущество не пострадало; его спас железный занавес. Благодаря поразительной энергии Мамонтова 3 дня спустя артисты уже выступали в помещении так называемого Интернационального театра (на Бол. Никитской), а 25 января там шел «Садко».

Продолжать нормальную работу в новом театре было трудно. И это сказалось на подготовке премьеры «Майской ночи». Несмотря на то, что дирижировал Рахманинов, а партию Головы пел Шаляпин, Папночки — Забела, спектакль не имел успеха. Неудачу, а именно так оценивали постановку позднее, объясняли малой срепетованностью. Но в Частной опере недостаточно подготовленный спектакль дозревал позднее. Так произошло и на этот раз. Кругликов писал Римскому-Корсакову об отсутствии юмора в исполнении Шаляпина, о том, что хороша только Забела. Позднее в его письмах появляются новые ноты, позволяющие понять причину первоначальной неудачи и последующего успеха. Мамонтова не было в Москве в пору выпуска премьеры. Вернувшись, он переставил оперу. Кругликов извещал композитора. «„Майская ночь“ в сценическом смысле шла неузнаваемо лучше. Дело в том, что вечером 30 января сделана

¹ Театр. музей им. Бахрушина, рукоп. отд., ф. 155, № 631701.

² ЦГАЛИ, ф. 964, оп. 1, ед. хр. 24, л. 15.

была Саввой Ивановичем тщательная репетиция оперы, и теперь все исполнители на месте. Шляпин не только лучше прежнего стал, а прямо очень хорош, массовые же движения полны жизни и чисто мамонтовского оригинального движения». Как явствует из того же письма, изменилась к лучшему и музыкальная сторона. В следующем письме Кругликов извещал о возрастающем успехе «Майской ночи»: «Солисты теперь, несомненно, более освоились со своими партиями, поют свободно, живо, весело, и Шляпин теперь Голова прямо-таки прекрасный, тонко комичен, типичен, ярко, своеобразен. Взрывы хорошего искреннего смеха то и дело прерывают в последнее время течение исполнения»¹. Думается, свидетельство Кругликова позволяет пересмотреть мнение о неудаче спектакля. «Майская ночь» была последней премьерой театра перед поездкой на гастроли в Петербург, в значительной мере вызванной невозможностью продолжать деятельность в непригодном помещении. Гастроли были смелым шагом, и Римский-Корсаков, Кругликов, да и Мамонтов, сознавали его рискованность. Римский-Корсаков помнил о враждебном отношении реакционной и влиятельной группы петербургских критиков к творчеству кучкистов. Смущали его малый состав оркестра и недостаточная срепетованность. От успеха или неудачи спектаклей зависело многое.

Деятельность Частной оперы вызывала неизбежные сопоставления с практикой казенных театров. В сезоне 1897/98 года в Мариинском театре было исполнено 9 русских опер: 2 — Глинки, 4 — Чайковского, «Демон» Рубинштейна, «Дубровский» Направника, «Князь Игорь» (прошедший 2 раза). В репертуаре не было ни одного произведения Мусоргского и Римского-Корсакова. Главенствовали западные авторы, представленные 19 названиями из 28. В афише Частной оперы основное место занимали оперы Римского-Корсакова, Мусоргского, Серова, Даргомыжского. Иной характер носил и зарубежный раздел, возглавлявшийся «Орфеем» Глюка. Если к этому прибавить, что «Хованщина» и «Садко» были отвергнуты императорским театром, то репертуар Частной оперы носил характер своеобразного вызова. У Римского-Корсакова были все основания опасаться за результаты гастролей. К тому же у Частной оперы оказался грозный соперник — немецкая труппа, привезшая в Петербург «Тристана и Изольду», «Валькирию», «Зигфрида», «Тангейзера» Вагнера, и состоявшая из выдающихся исполнителей. Труппа выступала в Мариинском театре, к ее гастролям привлечено было всеобщее внимание, их посещал двор. Частная опера разместились в здании консерватории. Однако опасения не оправдались. Хотя на первом представлении Частной оперы «светский Петербург» не

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, ф. Н. Римского-Корсакова.

присутствовал — он находился на вагнеровском спектакле, — успех русского театра затмил успех немецкой труппы. Спектакли Частной оперы доказали жизненную силу русского оперного творчества и вокально-сценического искусства. Успех «Садко» был тем разительнее, что зрители знали, кто отверг оперу; дирекция императорских театров, и не она одна, получила звонкую пощечину. Частная опера показала, как нужно строить репертуар русского театра.

Выступления Частной оперы в Петербурге вызвали страстную полемику между прогрессивными и реакционными критиками. Если Стасов, Кюи, Финдейзен приветствовали театр и его репертуар, то представители рептильных газет пытались по мере сил принизить Частную оперу. Однако успех произведений Римского-Корсакова, Мусоргского, спектаклей с участием Шалыпина был столь велик, что отрицать его было уже невозможно. Отсюда известная уклончивость позиции даже таких рецензентов, как Н. Соловьев и М. Иванов, во всяком случае на первых порах. Конечно, убежденные недруги русской музыки не превратились в друзей. Они были вынуждены изменить тактику. Существовала и другая причина непонятной на первый взгляд сдержанности Соловьева и Иванова, — у последнего ее, впрочем, хватило не надолго: после полемического выступления Стасова нововременский зоил дал излиться желчи. Но Соловьев и его друг не намеревались ссориться с Мамонтовым, рассчитывая на постановку своих опер «Вакула-кузнец» и «Забавы Путятишна». В свое время Кругликов пытался убедить Мамонтова, что надо завоевать расположение Соловьева, поставив «Вакулу». Были даже предприняты кое-какие практические шаги. Римский-Корсаков сообщал Кругликову (14 апр. 1898 г.): «Вчера была считка «Кузнеца Вакулы» Соловьева». Это был дипломатический ход Мамонтова. Едва ли он серьезно намеревался включить в репертуар оперу врага Новой русской школы и тем самым уронить честь театра. Мамонтов понимал, что Римский-Корсаков не отдаст нового произведения на ту сцену, где идет опера Соловьева. Уже 1 мая 1898 года Мамонтов писал Кругликову: «Соловьев просит возвратить ему клавираусцуг его оперы, который он дал для просмотра. Не у Вас ли он? Или не знаете ли, где он может быть?»¹. Дружеские отношения с Ивановым, который до своего духовного падения близко стоял к Могучей кучке, у Мамонтова оборвались в 80-х годах. Однако нововременский «композитор» не терял надежды на постановку в Частной опере своей «Забавы Путятишны» и при любом случае печатно подчеркивал ее достоинства. Более того, он напечатал рецензию на постановку своей оперы в Москве, защищая этот «шедевр» от будто бы несправедливых нападок.

Большая часть петербургских газет оценила спектакли Ча-

¹ Библиотека СССР им. Ленина, ф. С. Кругликова, ед. хр. 11.

стной оперы восторженно. Если Стасов выступал как публицист и полемист, нанося удары врагам Новой русской школы, защищая Римского-Корсакова и Шаляпина от нападков, то Кюн, избегая полемики, дал объективную оценку произведениям Римского-Корсакова и достоинствам Частной оперы. Он показал, как отнесся к «Садко» демократический и аристократический зритель: «Зал был переполнен, пришлось приставить лишний ряд стульев. Но так называемый *tout Pétersbourg* отсутствовал. Оно и понятно: нашему бомонду не важно *что*, но важно *кто* и *где*. Если бы первое представление «Садко» состоялось на Марининской сцене, в русской опере, они были бы палицо, но на Частной сцене фи док! К тому же в этот вечер происходило другое открытие (нем. спектаклей.— *А. Г.*), а в выборе между иностранной и русской оперой, между «великим Рихардом» (как называл Вагнера Серов) и каким-то отечественным, забракованным бумагомарателем, между певцами-спортсменами и неким Рожанским колебаний быть не могло. *Tout Pétersbourg* счел долгом отвернуться от отечественного и преклониться перед иностранцем из опасения, как бы какой знатный иностранец не заподозрил его в перазвитости. Трудно развиваться искусству при таком отношении к нему высшей интеллигенции (?). И однако наше музыкальное искусство продолжает блестяще развиваться — такова сила энергии и убеждения талантливой группы наших композиторов. Не знаю, как отнесется наш бомонд к глаголю национальному произведению Римского-Корсакова, если только он его удостоит своим посещением, а не найдет более простым и удобным осудить его заглазно, не видевши и не слышавши, но публика, переполнившая вчера большой зал консерватории, отнеслась к «Садко» чрезвычайно горячо... И для исполнителей, и для автора, и в лице его для всей Новой русской школы это было настоящее торжество»¹.

Вслед за этой рецензией появилась замечательная статья «Радость безмерная», сыгравшая решающую роль в биографии Шаляпина. Статья проникнута гордостью за русское искусство и исполнена уничтожающего сарказма по адресу его гонителей. Это один из лучших образцов художественной публицистики. И закономерно, reactionеры всех мастей, которым был дан бой,— а Стасов задел и дирекцию императорских театров, и ее репертуарную политику — поспешили отозваться на это воинствующее выступление. Первым был Баскин — продажный и бездарный журналист. Он заявил, что Стасов ничего нового не открыл, что о таланте Шаляпина все давно знали и писали (!) еще в бытность его в Марининском театре, где артисту было очень хорошо, хотя он почему-то оттуда ушел. Иванов вступил в бой со Стасовым после того, как тот разоблачил его беспринципность и невежество, проявившееся в рецензии о «Садко».

¹ «Новости» 1898, № 54.

Однако этот своеобразный музыкальный «писатель» счел благо-разумным не оспаривать выдвинутых против него обвинений. Он придрался к статье великого критика, посвященной Шаляпину. Хотя фельетон Иванова на первый взгляд имел целью доказать, что стасовские похвалы безмерно преувеличены, а Шаляпин вовсе не выдающийся артист, смысл этой подлой статьи в другом. Иванов пытался внушить Мамонтову мысль о том, что ориентации на Мусоргского и Римского-Корсакова односторонняя, что необходимо ставить произведения и других русских композиторов (сиречь Иванова и Соловьева). Попутно, без излишней скромности, Иванов перечислял собственные «заслуги» перед русской музыкой и перед Частной оперой. Что касается Шаляпина, то нововременский критик не простил отказа артиста исполнить его сочинение. Он брал взятки не деньгами или «борзыми щенками», а накладывал на артистов своеобразную дань, принуждая включать в концертный репертуар свои произведения. Об этой своеобразной форме «пропаганды» русской музыки было хорошо известно. Стасов ответил злополучному композитору и критику статьей под выразительным заглавием «Куринная слепота». Иванов более в полемику не вступал. Статья нововременского критика не могла помешать все возрастающему успеху Шаляпина.

В течение нескольких дней имя артиста сделалось в Петербурге столь же популярным, как и в Москве. Шаляпин, по словам Кюи, имел «ошеломляющий успех, превосходивший, пожалуй, успех Мазини, Баттистини и наших мариниских премьеров». Речь идет о Фигнерах. Свидетельством этого успеха явилось большое интервью в «Петербургской газете». Оно содержит интересные высказывания Шаляпина по вопросам искусства. Примечателен ответ на вопрос интервьюера, считает ли он, что только творчество Вагнера может считаться музыкой будущего? Вот что сказал Шаляпин: «Несомненно, Вагнер был первым двигателем нового направления. Но в настоящее время русская музыка стоит на высокой ступени, и в этом отношении она точно так же, как и вагнеровская, музыка будущего. Итальянская музыка, на которой воспитан Петербург, устарела...» И далее: «Я нахожу, что и в музыке можно достигнуть реализма. Я, конечно, не стану говорить, что музыкой возможно передать, например, рев ветра или плеск морских волн. Понятие это (реализм в музыке.— А. Г.) очень относительно. Но я считаю, что заслуга современных композиторов заключается в том, что они стали музыку писать *осмысленно*, применяя к тексту. Текст идет все время в полной связи с музыкой». В виде примера Шаляпин сослался на «Садко», автор которого «придает своему речитативу тот характер, который свойствен сказителям былины. В «Садко» и других русских операх всякое выражение, особенно драматическое, находит именно ту музыку, тот ритм, который ему наиболее подходящ. Кто вни-

кает в эти подробности? (я, конечно, не говорю об общей (обычной) публике, скучающей в опере и жаждающей оперетки); иногда поражаешься сходству (близости.— А. Г.) музыки с текстом, доходящему до того, что вам кажется, что иная фраза и не может быть выражена иными музыкальными звуками, нежели теми, которые вы слышали. Вот в этом, мне кажется, и заключается суть музыкального реализма. Между тем, что же мы видим в итальянской музыке? Красивые мелодии, приятные для слуха и не более; осмысленности музыки — никакой». Говоря о слиянии слова и музыки, Шаляпин по-леенически заострил свою мысль, отказав итальянской опере в реализме. Но нельзя забывать, что его слова были сказаны в ту пору, когда для многих идеалом являлась итальянская, французская или немецкая, но не русская музыка. И в этой связи примечательно замечание Шаляпина о самоунижении и недооценке того, что сделано в России: «У нас, русских, есть удивительная, черта, мы очень любим издеваться сами над собой. Между тем, в то время как мы, русские люди, как бы выискиваем случая посмеяться над русской музыкой, у итальянца загораются глаза при одном имени Верди; его приветствуют, вся нация им гордится. И я должен сказать, что я всегда бываю глубоко тронут, когда замечая эту черту в иностранцах. Живя недавно в Париже в одном *Pension de famille*, мне пришлось часто встречаться с художниками и артистами и наблюдать эту черту национального самоуважения.

— По какому поводу ездили Вы в Париж?

— Специально для изучения современного направления искусства в области... живописи, скульптуры и музыки». Противопоставляя чувство уважения к национальной культуре тому отношению, которое проявляла часть слушателей и критики к отечественному искусству, Шаляпин с горечью заметил: «У нас плохо ценят наших отечественных композиторов»¹. Интервью Шаляпина (мы привели только его часть) свидетельствовало о зрелости эстетической мысли артиста, чувстве патриотической гордости и сознании той роли, которую выполняет Частная опера в борьбе за национальный репертуар.

Представляет несомненный интерес и другой документ — письмо Мамонтова к Кругликову, характеризующее успех спектаклей. Мамонтов писал: «Можно было до некоторой степени ожидать, что труппа возбудит интерес в Петербурге, но трудно было предвидеть, что она сделается чуть ли ни вопросом дня среди интеллигенции Петербурга и даст новую тему для ожесточенных газетных схваток». Далее Мамонтов сообщил, что Стасов пишет «со свойственной ему интенсивностью о чрезвычайных достоинствах нового творения Римского-Корсакова «Садко», превозносит чуть ли не до небес культурность постановок и ис-

¹ «Петербургская газета», 1898, № 61.

полнения Частной оперы. Кюи торжествует победу русского искусства. «Петербургский листок» горячо приветствует истинно русскую оперу с талантливыми исполнителями». Переходя к выступлениям недругов, Мамонтов с нескрываемой иронией замечает: «Между тем Иванов в «Новом времени» в длинной и подробной статье корит автора «Садко» за введение темпа [размера]¹¹ и излишнее увлечение скоморохами, признавая в общем, что постановки Частной оперы цензурны [приличны] и даже не хуже постановок „нашей итальянской оперы“». «Недоволен, кажется, и г. Баскин, критикуя бороду Шаляпина в Грозном; ему почему-то кажется, что она должна быть короче. Все это, однако, не мешает труппе Русской Частной оперы стройно вести свои спектакли и развешивать с достоинством свой богатый и превосходный репертуар перед полной залой, не участвуя ни в каких спорах и пререканиях. Публика относится к спектаклям с большим интересом, отбросила недоверие к частным оперным предприятиям, привитое ей прежними, в большинстве случаев убогими попытками, и симпатично принимает всех исполнителей, а Шаляпина и Секар-Рожанскому делает овации. «Садко», «Русалка», «Псковитянка», «Майская ночь» делают полные сборы. Римский-Корсаков энергично руководит репетициями и даже сам дирижирует. Словом, Частная опера наша может с гордостью сказать, что неожиданный поход ее в Петербург увенчался блестящим успехом. На четвертой неделе поста спектакли приостанавливаются и с пятой возобновляются «Снегурочкой», «Рогнедой», «Опричником». На конец сезона обещают даже «Моцарта и Сальери» — новое произведение Римского-Корсакова»¹.

Подводя итоги выступлениям театра, Стасов писал о значении Частной оперы, назвав того, кто создал этот театр. Мамонтов, как справедливо писал Стасов, «не побоялся препятствий и сделал по части русской оперы то же самое, что сделали Третьяков по части русской живописи, а Беляев — в области русской инструментальной музыки («Русские симфонические концерты»). У него тоже, как и у тех, была своя сильная, искренняя любовь, большое убеждение в правоте своего дела, искренняя любовь к предмету, глубокая преданность ему и бесконечная забота о его благополучии и процветании. Но кроме такого несравненного рычага у него был еще один сильный мотив. . . это зрелище того, как худо, как криво, как безучастно, как апатично и неряшливо идет у нас это самое любимое его дело. Давно уже у нас, особенно в Москве, дело с русской оперой идет так худо, так худо, что из рук вон. . . У нас существует настоящее гонение на русские оперы. Надо полагать, что для наших казенных театров нет никакой надобности в талантлив-

¹ Библиотека СССР им. Ленина, рукоп. отд., ф. С. Кругликова, папка 8, ед. хр. 11.

вых русских операх. Их там преследуют». Создание Мамонтовым театра явилось делом патриотическим, отвечающим потребностям времени. «Все богатые средства С. И. Мамонтов устремил на исполнение своей любезной, дорогой мечты — создал такую русскую сцену, где бы исполнялись оперы русской школы, на официальных театрах игнорируемые или нередко затоптанные в грязь». Мамонтов, по верному слову Стасова, «один из учителей, наставников и развивателей общества, наряду с лучшими представителями художественной критики». Стасов писал: «Главное ядро русской публики состоит из представителей среднего класса, и там уже есть значительное число людей, способных любить и понимать настоящую музыку, в отличие от представителей высших слоев, не пошедших дальше итальянщины и французины. И эта лучшая часть русского общества с восторгом принимает широкий великолепный дар С. И. Мамонтова... Частная опера — одно из крупнейших проявлений этого духа доброжелательства на пользу родины и соотечественников... Как были бы счастливы, если бы великие русские музыканты Глинка, Даргомыжский, Мусоргский и Бородин могли предвидеть, что для их произведений наступит час признания»¹.

Успех Частной оперы заставил задуматься дирекцию императорских театров. На Марининской сцене состоялось возобновление (вернее, новая постановка) «Снегурочки» (15 дек. 1898 г.). Конечно, оркестр и хор были превосходны, но режиссерское и декоративное решение, да и исполнение многих партий, уступали Частной опере. В одной рецензии читаем: «Очень богато поставлена опера, настоящий павлин в сравнении со скромной мамонтовской постановкой. К сожалению, этому павлину заметно не хватает того, что... составляло главную прелесть постановки на частной сцене — художественного своеобразия, той свежей, прелестной наивности, которая гармонировала бы с пьесой и с музыкой, которая делала бы оперу действительно... весенней сказкой, а не манерным балетом с певцами»². Спектакль Мамонтова был поэтичен и проникнут русским национальным колоритом. В Марининском театре господствовало смешение стилей. Его резко осудил молодой Рерих. Римский-Корсаков писал: «Декорации и костюмы были действительно дорогие, изысканные, но совершенно не идущие к русской сказке. Мороз оказался чем-то вроде Нептуна. Лель походил на какого-то Париса. Снегурочка, Купава, Берендей были разодеты подобным же образом. Архитектура берендеевского дворца и домик слободки Берендеевки, лубочное солнце в конце оперы до смешного не вязались с содержанием весенней сказки. Во всем сказывалось непонимание задачи и французско-мифологические вкусы Всеволожского»³. Для спектакля была при-

¹ «Новости», 1898, № 93.

² «Русская музыкальная газета», 1899, № 1, с. 19.

³ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 212.

думана особая нестроя рамка с надписью: «Снегурочка, весенняя сказка» --- на опускающейся верхней занавеске, представлявшей собой нечто вроде гигантского полотенца. Кроме того, написан был специальный занавес, окаймленный бордюром из подсолнечников и «аленьких цветочков» с серебристо-желтым изображением Ярилы. Декорация дворца Берендея представляла «какое-то индоевропейско-фантастическое сооружение, с перспективой бассейна на заднем плане, с куполами пагод, с воздушными балконами и галереями... вспоминаешь схожие работы того же художника в „Фераморсе“, „Коньке-горбунке“, „Дочери фараона“»¹. Лучше были пейзажные декорации П. Ламбина, но и они не могли идти в сравнение с васнецовскими. Костюмы свидетельствовали об отсутствии вкуса (некоторые эскизы принадлежали Всеволодскому). Костюм Леля представлял собой соединение «скифского и греческого одеяний с наездником из цирка». На голове пастуха был фригийский колпак, ноги затянуты в синее трико и обуты в «польские сапожки с шнуровкой». Царь Берендей носил светло-желтые шведские перчатки, а Снегурочка появлялась в прологе в белых лайковых. Весна-Красна в том же прологе выходила в легком бальном туалете.

Спектакль Мариинского театра, несмотря на превосходное исполнение Е. Мравиной (Снегурочка) и тонкую передачу партитуры (дирижировал Ф. Blumenfeld), свидетельствовал о безнадёжной отсталости казенной сцены. Игнорировать опыт Мамонтова было невозможно. Это поняли новые директора императорских театров — Волконский и Теляковский. Кончился бессмысленный бойкот Римского-Корсакова. На императорской сцене были поставлены «Садко», «Царская невеста». Если в 80-х годах была уничтожна монополия казенных театров, то Частная опера упразднила и монополию художественную.

2

Петербургские гастроли укрепили Мамонтова в намерении расширить деятельность Частной оперы. Но для этого необходимо было обзавестись собственным «домом», увеличить оркестр и хор, укрепить труппу и найти настоящего дирижера. Он не хотел довольствоваться Солодовниковским театром, куда после восстановления здания должна быть вернуться Частная опера. О своих планах он писал П. Мельникову (14 мая 1898 г.): «Я в сообществе с несколькими товарищами арендовал на 25 лет целый квартал в Москве, против Малого театра, где гостиница «Метрополь», и Страховое общество, владеющее этим местом, обязалось ассигновать до полутора миллионов на постройку первой классной гостиницы, ресторана и художественных зал, из коих одна на три тысячи сто человек (т. е. театр в 6 ярусов).

¹ «Русская музыкальная газета», 1899, № 1 с. 19.

[Мы] арендаторы образуем акционерное общество, которое будет все это эксплуатировать. Таким путем осуществится моя заветная мечта, а Частная опера уже не будет случайным коммерческим предприятием, а вступит в свои права, как прочное учреждение. Инженеры и архитекторы утверждают, что к концу октября залы будут готовы для открытия сезона. Сейчас уже кишит народ, и работа пойдет с надлежащей энергией»¹. По словам сотрудника Мамонтова — архитектора Н. Бондаренко, — в новом здании, помимо первоклассного отеля и ресторана, должен быть театр на 2650 мест (Мамонтов назвал другую цифру) с панно по эскизам Врубеля, Коровина, Васнецова, залы для художественных выставок, зимний сад. Работа была начата, но оборвалась в сентябре 1899 года, после краха Мамонтова².

Нас не должно удивлять соседство в одном здании театра и гостиницы, зала для художественных выставок и ресторана. Мамонтов понимал, что участники акционерного общества не ассигнуют денег на постройку театра, но согласятся субсидировать гостиницу и ресторан. Сочетание художественных и коммерческих целей характерно и для самого Мамонтова. Ведь он вынужден был скрывать (конечно, это был «секрет полишинеля») свою роль фактического хозяина Частной оперы. Вспомним, что Станиславский, обдумывая организационную структуру художественно-образовательного театра, писал Немировичу-Данченко (19 авг. 1897 г.), что необходимо основать акционерное общество, а не антрепризу: «Как мне кажется, Москва и не поверит частному делу, она даже и не обратит внимания, а если и обратит, то слишком поздно. . . Мое участие в частной антрепризе припишет Москва, подобно Мамонтовской, самодурству купца, а создание акционерного, да еще общедоступного, театра поставится мне в заслугу, скажут, что я просвещаю, служу художественно-образовательному делу»³. Соображения, высказанные Станиславским, были для купеческой и финансовой среды вескими. Мамонтов пострадал также и потому, что не захотел с ними считаться.

Письма Мамонтова содержат богатый материал для характеристики его личности и планов на будущее. 12/24 июня он писал Кругликову: «Кто об чем, а я все-таки о моей неизменной любви — русской опере. Ей я отдаю все мои мечты, мои восторги. Мню о себе тако: всю жизнь мою я не отступал перед неудачами, всякие заушения, хотя не без внутренней борьбы, выносил и все-таки пёр напролом. Последние два года, кажется, рожон этот стал мягче; мне стали как будто больше верить, т. е. убедились, что в моей настойчивости есть какая-то

¹ ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 36.

² ЦГАЛИ, ф. 964, оп. 3, ед. хр. 24.

³ Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4 тт., т. 1, М., 1961, с. 212.

идея, что человек хочет не платки из карманов таскать, а наоборот, силится вдохнуть в общество какую-то радость. Кое-кому даже приходится в голову уменьшить количество помой, которыми щедрою рукою меня обливали. Ведь это уже почти великодушно!.. Частная опера должна существовать, вероятно, при более прочных условиях, но где и как она начнет, сейчас я сказать не могу. Когда поспеет новый «Художественный зал», теперь сказать нельзя, но что он будет, это факт». И в новом письме: «От души желаю говорить с Вами о любимом моем детище — Частной опере. Мы кое-что достигли, нас и любят и ненавидят, значит, во всяком случае, к Частной опере относятся не равнодушно. Это уже нечто, а потому почивать на лаврах не следует, да и вообще, ах, боже мой, почивать успеем в могиле. Пока я дышу, вижу свет божий, могу воспринимать хотя бы воображаемые радости, чувствовать добро, бороться со злом, вперед и вперед». И далее: «Наша работа для Частной оперы сейчас может быть только кабинетная, подготовительная. Это — работа, однако, чуть ли не главная, она должна быть сделана крайне обдуманно, осторожно и предусмотрительно». По словам Мамонтова, «мы должны всецело захватить интерес публики, чтобы пульс музыкально-художественной жизни бился у нас. Значит, мы должны наметить те оперы, которые безошибочно поведут к этой цели. Конечно, на первом плане русские оперы». Мамонтов писал, что разделяет будущий репертуар на 3 группы: сложные, большие («Борис Годунов», «Орлеанская дева», «Анжело», «Юдифь»), более легкие в постановочном отношении («Вражья сила», «Виндзорские проказницы», «Моцарт и Сальери» и, может быть, «Дон-Жуан») и спектакли несложные («Травиата», «Фра Дьяволо»). Этот проект Мамонтов предложил Кругликову подвергнуть критике. В нескольких письмах Мамонтов писал о том, что, «если Н. А. Римский-Корсаков даст нам что-нибудь новое (что бы это ни было), оно пойдет первым номером... Я воспроизведу его творение с художественным азартом». В переписке среди возможных постановок упоминался «Каменный гость». Мелькают и названия произведений иностранных авторов. Мамонтов писал, что слышал много хорошего о «Les Pigeeos» — «опере, написанной новым испанцем». Речь идет о сочинении Фелипе Педреля, в ту пору еще не законченном. В том же письме Мамонтов сообщил, что «Гольдмарк, говорят, написал что-то хорошее из классического мира». Очевидно, это «Военнопленные» («Бризеида»). В этой связи у Мамонтова вырывается характерное признание: «Очень я люблю античный мир — ведь он так далек от современных совершенствований, растлевающих все области человеческого духа»¹.

Сезон 1898/99 года открылся из-за чинимых городскими властями препятствий только в ноябре. Мамонтов писал Римско-

¹ Библиотека СССР им. Ленина, ф. С. Кругликова, папка 8, ед. хр. 11.

му-Корсакову (24 окт. 1898 г.): «Сидим совершенно готовые начинать и ждем милости начальства, которое усматривает какие-то мелочные неустройства в соседнем доме Солодовникова и затягивает разрешение открыть до мелочей законченный театр. Уж чего в голову не приходит. Кто знает, может быть, соседи (дирекция Большого театра.— А. Г.) ревниво действуют. Покорствуем и бережем нервы»¹. Когда театр, наконец, открылся, Частная опера выпустила ряд подготовленных за это время премьер: 23 ноября 1898 года — «Юдифь» с Шаляпиным — Олоферном; 25 ноября — «Моцарта и Сальери» с Шаляпиным — Сальери; 7 декабря шел «Борис Годунов» с Шаляпиным. 15 декабря состоялось 1-е представление «Боярыни Веры Шелюги» с Цветковой и возобновлена «Псковитянка». 3 января 1899 года была поставлена «Орлеанская дева» с Цветковой. 13 февраля Шаляпин, кроме партии Бориса, исполнил и партию Варлаама. К этому следует прибавить подготовленную театром, но снятую автором (Н. Кротковым) в день премьеры оперу «Боярин Орша» и оперу В. Серовой «Илья Муромец».

Первая постановка сезона — «Юдифь» — принесла Частной опере большой успех. Спектакль готовился под наблюдением и по указаниям В. Серова, создавшего декорации и эскизы костюмов. По свидетельству П. Мамонтова, «В. А. Серов вплотную занялся заинтересовавшей его работой, загорелся ею сам и заразил Шаляпина... Декорации, костюмы, выдержанные в древнеассирийском стиле,— все было сделано по его эскизам, причем ни одна мелочь не миновала ока Валентина Александровича»². Существует ряд версий того, как Шаляпин пришел к мысли воссоздать в пластике движений Олоферна профильный характер ассирийских горельефов. Артист указал, что эта идея у него возникла, когда он рассматривал в студии Серова фотографии памятников скульптуры Египта и Ассирии. Художник это намерение одобрил, но предостерег от опасности оказаться смешным. По словам И. Бондаренко, на воспоминания которого мы уже ссылались, за вечерним чаем в квартире артистки Любатович «в присутствии Шаляпина, Коровина, Серова, Врубеля, Мамонтова обсуждались планы будущих постановок, делались наброски будущих сценических образов». «Здесь же, на моих глазах,— продолжает рассказ Бондаренко,— началось создание бессмертного образа Олоферна». По распоряжению Мамонтова были приобретены многочисленные иллюстрированные издания по истории Ассирии и Вавилона, в том числе «История Ассирии» Парри, а также «История внешней культуры» Гюнтера (очевидно, Ф. Готтенрота): «С жадностью накиннулся Шаляпин на рассматривание типов, костюмов, поз, и тут-то Серов показал свое удивительное умение имитировать движе-

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, ф. Н. Римского-Корсакова.

² Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2, с. 502.

ние и выражение различных образов. Серов просто взял полоскательную чашку со стола и, обращаясь к Шаляпину, говорит: «Вот, Федя, смотри, как должен ассирийский царь пить, а вот (указывая на барельеф) как он должен ходить» — и, протянув руку, прошелся по столовой, как истый ассириец, согнувшись и вытаращив глаза. Мамонтов одобрил, подчеркнув, что пластика должна быть гораздо резче, чем на изображении, так как нужно рассчитывать на сцену. Шаляпин тут же прошелся по столовой и затем взял ту же полоскательную чашку, возлежа на диване принял ту же позу, которую потом запечатлел художник Головин¹. Думается, идея «профильного горельефа» пришла в голову именно В. Серову, в ту пору работавшему над эскизами к опере отца и изучавшему изобразительный материал. Серов сделал для Шаляпина изображение Олоферна и загримировал артиста на спектакле. Великий художник, человек высокого и тонкого ума, многое мог подсказать Шаляпину и о внутреннем мире Олоферна; круг чтения Серова был исключительно разнообразен, как и его интересы. Разумеется, это не уменьшает меры оригинальности того, что создал Шаляпин. Артист мог видеть Б. Корсова в роли Олоферна, который стремился облагородить фигуру ассирийского полководца, представив его страстно влюбленным в Юдифь. Ф. Стравинского Шаляпин не видел. Опера Серова в Мариинском театре сошла со сцены в 1892 году и была возобновлена только в 1901 году. Во многом, однако, Шаляпин приближался к Стравинскому, который избегал и огрубления и утончения образа.

В трактовке Шаляпина Олоферн был величествен и грозен, могуч и слаб, суров и сладострастен. Нигде не опускаясь до натурализма (сцена опьянения), он создавал правдивый образ, несмотря на условный характер поз и движений. Вернее сказать, артист наполнял пластику эмоциональным содержанием, вносил в исполнение реалистические подробности. Собираясь кипуться на Асфанеза, Олоферн выхватывает нож, разбойничьим движением прячет его за спину, так что вполне понятны становятся последующие слова: «Дрожишь? Бледнеешь?»² Ю. Энгель писал: «Трудно было не поддаться обаянию этого мрачного, надменно-величавого и вместе с тем носящего на себе печать вырождающейся азиатской чувственности древнего Тамерлана. А какое богатство интонаций, какая выразительность в произношении талантливого артиста. Даже такой, несколько рискованный в руках малоопытного певца драматический эффект, как превращение музыкальной декламации почти в говор (например, в сцене опьянения и исступленного бреда во время оргии IV акта), производит у Шаляпина сильное и несколько не ходульное впечатление»³. В статьях, посвященных Шаляпину,

¹ ЦГАЛИ, ф. 964, оп. 1, ед. хр. 24, л. 22—23.

² «Русская музыкальная газета», 1907, № 40.

³ «Русские ведомости», 1898, № 324.

часто можно встретить замечания, что артист по временам переходил с пения на «разговор». Однако сам он категорически отрицал это. Впечатление перехода на «говор» создавалось необычайной естественностью вокального интонирования. Когда же не было возможности опереться на музыку, Шаляпина нередко постигала неудача (запись декламации стихотворения Надсона производит гнетущее впечатление и кажется слабым подражанием плохой актерской читке стихов). Шаляпин утверждал, что он пел всегда и никогда не разговаривал на музыке. И это было правдой.

В другой рецензии Энгель писал: «Шаляпин! Право, трудно и на этот раз удержаться от восклицательных знаков, говоря о живом образе Олоферна, созданном этим превосходным артистом. Что за оригинальная, точно вставшая со стены ассирийского саркофага фигура! Что за характерное лицо, на котором вместе со свирепым величием не знающего преград вонтеля, которому и Юдифь не в состоянии отказать в имени героя, мелькает порой своеобразная утонченность чувств вырождающегося вавилонского сатрапа. Не будь эта утонченность невыделимым элементом серовского Олоферна, голос Шаляпина показался бы, пожалуй, слишком мягким, слишком благородно звучащим для истступленно-дикого «бича божьего», в потоках крови совершающего победоносный путь. Даже трудная и несколько рискованная для оперы сцена опьянения, болезненно-дикого бреда, наконец, припадка Олоферна, получила в исполнении артиста чрезвычайный интерес жизни и увлекающей и отталкивающей естественности»¹. Восторженно отзывались о шаляпинском Олоферне и другие рецензенты: «Партия Олоферна в вокальном отношении легче партии Юдифи, но в сценическом отношении много раз труднее, так как малейшая шаржировка могла бы возбудить отвращение зрителя к этому действующему лицу. И Шаляпин с тонким чутьем художника придал значение человеческих черт, едва уловимых в общем числе диких, необузданных порывов Олоферна, и Олоферн в изображении артиста получил значение художественного типа»².

Шаляпин продолжал работать над партией Олоферна и позднее. Однако в последующей «редакции» этой роли элементы стилизации, которые были только намечены в раннем спектакле, усилились. Некоторые рецензенты даже усомнились в правомочности подобной манеры по отношению к опере Серова. Нельзя, однако, забывать, что образ, созданный композитором, достаточно условен. Романтизированный «душка Олоферн», как иронически назвал В. Серов фигуру, созданную Б. Корсовым, был невозможен на современной сцене. Наконец, усиление стилизации в шаляпинском Олоферне было обуслов-

¹ Ю. Энгель. Глазами современника. М., 1971, с. 37.

² «Русское слово», 1898, № 329.

лено тем, что, предвосхитив тенденции эпохи, он позднее сам отдал им дань. Когда Шаляпин в 1911 году исполнял Олоферна в Мариинском театре, то танцы в стилизованной манере ожившего барельефа ставил Фокин, и критика указывала на известную стилистическую близость сценических движений танцовщиц и артиста. В немалой мере успеху спектакля Частной оперы способствовал общий ансамбль, тщательно разученная партия, усиленный и улучшенный состав хора и вдумчивая постановка, осуществленная под руководством Серова и Мамонтова.

С большой похвалой отзывались рецензенты об исполнительнице заглавной партии А. Соколовской: «Это большой и сильный голос, особенно удачны верхние ноты — стойкие, блестящие и довольно полные. Глубоко драматическая партия Юдифи отличается обилием именно таких нот и потому очень подходит к средствам молодой артистки. Прибавьте еще большую сценическую опытность артистки, несвободной, впрочем, временами от рутины, ее музыкальность, выражающуюся в умении связать голосовые эффекты с данным сценическим положением, наконец, ее подходящую для Юдифи наружность, напоминающую восточные женские головки Зихеля, и вы вполне поймете тот большой успех, который имела Соколовская и признаете его только заслуженным. Хотелось бы лишь от артистки больше подвижности в физиономии и, пожалуй, порой большей величавости»¹.

Положительно оценили рецензенты передачу и других партий — В. Страховой (Авра), А. Пасхаловой (1-я одалиска), М. Левадовским (Озиа), Н. Мутиным (Элиаким) и других, исполнение оркестра, хора и постановку. «Нельзя не отметить живописной, тщательно обдуманной группировки членов хора как в течение всей оперы, так особенно в конце I акта... Декорации, костюмы, обстановка, сделанные по рисункам художников Серова и Коровина... великолепны, воскрешают виденные снимки и слепки с ассирийских гробниц и памятников и переносят нас в ту далекую и полулегендарную эпоху и страну, где разыгрывается действие «Юдифи». Особенно хороши внутренность крепости и шатер, где происходит оргия Олоферна, с проглядывающим сквозь разрыв навеса темно-синим звездным небом и пылающими вдали кострами»².

3

Время создания «Моцарта и Сальери», романсов и «Царской невесты» — пора глубоких раздумий Римского-Корсакова над современной музыкой, острого ощущения кризисности и необхо-

¹ Ю. Энгель. Глазами современника, с. 36.

² Там же, с. 38.

димости опоры на классическую традицию. В его письмах все чаще встречаются мысли о том, что «многие идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, многое на глазах состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, если только что-нибудь может быть вечным»¹. В 90-е годы Римский-Корсаков снова, как в пору «технического перевооружения» 70-х годов, погрузился в изучение Баха и Моцарта, принялся за сочинение фуг. Соглашаясь с восторженной оценкой Бельским «Дон-Жуана», Римский-Корсаков писал: «Пора бы всем русским передовикам бросить косность либерализма (вспомним его слова о «передовом мракобесии» — отношении кучкистов к классике XVIII в.) и понять, что это («Дон-Жуан». — А. Г.) — гениальная вещь. И что это — всем операм мати (вместе с «Волшебной флейтой»)». Возвращаясь к вопросу о ценности явлений, ранее казавшихся устаревшими, он продолжал: «Желаю вам полюбить Баха и Моцарта! Боги! До чего они гениальны!»² Ястребцев записал (10 апр. 1897 г.): «Римский-Корсаков, по его словам, в настоящее время ужасно полюбил и Моцарта, и Бетховена (первых двух стилей), и Гайдна; он на них отдыхает душою, как, например, утомленный городской жизнью человек отдыхает физически и нравственно, вдыхая чудный чистый деревенский воздух или же беседуя с людьми правдивыми»³. Едва ли возможно определить, что чему предшествовало — обращение к венским классикам или замысел «Моцарта и Сальери»: и то и другое взаимосвязано.

Выбор темы оперы обусловлен многими причинами, и прежде всего, мощью философской концепции, контрастностью двух характеров, несравненным поэтическим совершенством трагедии Пушкина. И конечно же, тем, что действие ее происходит в среде музыкантов. Но была еще одна причина: Римский-Корсаков страшился самоповторения. Его возмущало, что, даже по мнению друзей, вершиной его творчества остаются «Псковитянка» и «Снегурочка». Тем самым как бы перечеркивалось все сделанное позднее и отрицалась эволюция его творчества. Часто ему приходилось слышать, что всего слабее у него — область речитатива. Совокупность этих причин и естественное для художника стремление испробовать себя в дотоле неизведанной области сказались на выборе темы и структуре оперы.

Созданию «Моцарта и Сальери» предшествовали поиски Римским-Корсаковым нового вокального языка, следующего за изгибами текста, но не подчиняющегося ему. И думается, что

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, ф. II. Римского-Корсакова. Письмо к В. Бельскому, 3 марта 1897 г.

² Там же, письмо 29 мая 1897 г.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 1, с. 455.

немногие «иллюстративные» моменты оперы («орган», «простая гамма» и пр.) ближе к аналогичным эпизодам «Пророка» («неба содроганье», «горный ангелов полет» и т. д.), нежели к сходным, казалось бы, эпизодам «Каменного гостя» («Как на будавке стрекоза»), не говоря уже о преобладании в «Моцарте и Сальери» арнозности над чистым речитативом. Н. Кашкин писал: «Музыка льется стройною чередой, разорванности, свойственной речитативному стилю, не чувствуется, в чем и сказывается мастерство композитора. В 1-й картине монолог Сальери образует такие стройные, симметричные части, что можно бы назвать его арпей, если бы для арии в строгом смысле слова не существовала известная условная форма. Но в то же время это не сплошь кантабиле, ибо самый склад фразы часто требует не бельканто, а выразительной декламации. Композитор в гармонии выдерживает довольно строго колорит эпохи и лиц»¹. Введение в оперу музыки Моцарта или стилизация в его манере также свидетельствует о том, что композитор не шел по стопам Даргомыжского. «Песни Лауры» вставные, они не определяют ее вокальной характеристики, тогда как моцартовские пьесы (подлинная и стилизованная) связаны с его музыкальным образом, а для Сальери они знаменуют мир высшей гармонии и красоты, источник муки и одновременно наслаждения.

Опера Римского-Корсакова не только развивает принципы «Каменного гостя», но в известной мере преодолевает аскетизм его музыкальных форм. «Моцарт и Сальери» — опыт применения новой вокальной мелодии в опере. Отчасти сходную функцию выполняла «Боярыня Вера Шелоба», возникшая на основании переработки I действия 2-й редакции «Псковитянки». И в то же время это — противопоставление веристской опере, в частности «Паяцам» Леонкавалло. Если «Веру Шелобу» композитор назвал прологом к «Псковитянке», то «Моцарт и Сальери», в известной мере, пролог к «Царской невесте».

Отношение композитора к собственному созданию менялось. Его мало радовало то, что друзья хотели видеть в «Моцарте и Сальери» продолжение «Каменного гостя» и не заметили принципиального отличия². Его смущала и будущая сценическая судьба оперы. Об этом он писал Кругликову: «Боюсь, не есть ли «Моцарт» просто камерная музыка, способная производить впечатление в комнате с фортепиано, без всякой сцены и теряющая свое обаяние на большой сцене. Ведь таков почти и «Каменный гость», но тот все-таки несколько более декоративен. Там все-таки Испания, кладбище, статуя, Лаура с песнями, а у меня комната, обыденные костюмы, хотя бы прошлого столетия, и разговоры, разговоры. Отравления Моцарта никто даже

¹ «Московские ведомости», 1898, № 266.

² Одним из первых на это различие указал Г. Ларош.

не заметит. Слишком все интимно и по-камерному. Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало; но крайней мере это мне приходило много раз в голову». Сомнения Римского-Корсакова разделяли друзья, восхищавшиеся музыкой. Кругликов признавался, что триумф оперы на сцене был для него радостной неожиданностью: «Ни при первом знакомстве моем с вещью в Вечаше, ни после московского знакомства с ней по клавиру у себя в кабинете и у Мамонтова, при Вас, в исполнении Шаляпина и Иноземцева, я ничего подобного не испытывал»¹. О том же после спектакля писал Римскому-Корсакову и Мамонтов. Эти сомнения в успехе были оправданы оригинальностью произведения, его «неоперностью» в лучшем смысле слова и, наконец, печальной сценической судьбой «Каменного гостя».

Первый же спектакль развеял сомнения. Огромный успех был в решающей степени обязан Шаляпину. Артист был горячо увлечен своей партией. Пройдя ее с Рахманиновым, он полностью овладел сложным мелодическим речитативом. Мамонтов сообщал Римскому-Корсакову после спектакля: «Признаюсь откровенно, я сам думал, что произведение это (безусловно благородное и прекрасное) не заинтересует публику и ограничится succès d'estime. На деле вышло другое. Вчера, несмотря на то, что рядом, в Новом театре, Фигнеры пели «Паяцев» (!), к нам пришло большинство интеллигенции. Опера прошла гладко, и все были *потрясены*, так сильна драма. Исполнение было серьезное, и краснеть за него не приходится. Шаляпин декламировал прямо-таки вдохновенно, горячо и дал превосходный грим, до полной иллюзии. Это был человек целиком *той эпохи*, без всякой бутафорской подделки. Такое воплощение дается только людям мощного творчества... Шкафер дал живой, легкий и симпатичный образ Моцарта, пел чисто, бодро и, начиная с рассказа о «черном человеке», игрой *приковал* внимание публики. С начала 2-й картины публика была захвачена, и, когда опустился занавес, общий *восторг* был искренний и неподдельный. Оказывается, что и Вы и я ошиблись. Что касается меня, то я и сейчас еще не могу говорить равнодушно, так я был захвачен»².

Шаляпин глубоко постиг грандиозность концепции трагедии Пушкина и воплотил ее сценически с силой, доступной только гению. Основной мотив поведения Сальери для Шаляпина не зависть, а стремление восстановить справедливость, уничтожив Моцарта, который своим существованием разрушает смысл жизни Сальери. Он фанатик ложной идеи. Ненавидя Моцарта, он преклоняется перед его величием. Убив врага, Сальери обрушивает на себя тягчайшую кару — теряет веру в собственную

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, ф. Н. Римского-Корсакова.

² Там же.

гениальность. Вопрос о виновности исторического Сальери не занимал Шаляпина; иначе было во время работы над образом Бориса Годунова. Сомнение в том, что Годунов действительно повинен в преступлении, позволило артисту отнестись с известным сочувствием к герою оперы. Исторический Сальери мало общего имеет с героем трагедии. Фантастическая предсмертная исповедь Сальери, даже если бы она существовала, не приблизила бы нас к пониманию замысла Пушкина. Исторический Сальери благополучно прожил после смерти Моцарта 34 года. А может ли пушкинский Сальери жить, раздавленный сознанием того, что он убил не только Моцарта, но и себя? Пушкин был убежден в преступлении Сальери. Конечно, был убежден в преступлении пушкинского героя и Шаляпин. Исполняя роль убийцы и фанатика, он не мог и не хотел искать для него оправдания. Но это не значит, что артист ограничился осуждением. Он трактовал Сальери как фигуру трагическую, пришедшую к духовному краху. Причина в самом Сальери, в его узком взгляде на жизнь, в отказе от служения жизни искусством. Сальери мог в молодости, узнав Глюка, отбросить все, чему поклонялся, и пойти вслед за ним. Отметим, что эти слова сняты Римским-Корсаковым, как и упоминание о Пиччини, вероятно, не только потому, что они задерживали действие, но, быть может, и потому, что Сальери в опере не способен вступить на новый путь.

Сальери Шаляпина (как и Римского-Корсакова) — человек сильных страстей. В творчестве он рационалист, но поступками его руководит не только разум. Для того чтобы духовно ограничить себя, отказаться от радостей жизни, мало одной воли, нужна всепоглощающая фанатическая страсть. В партии Сальери неоднократно всплывают мелодические прообразы интонаций Грязного. Таковы, в частности, фразы «Отверг я рано праздные забавы» или оркестровая фраза, предшествующая словам «Преодолею я ранние невзгоды», и некоторые др. Сродство интонаций едва ли случайно, хотя, конечно, характеры героев совершенно несходны. Общее у них в том, что они рабы своей страсти. Шаляпин чутко постиг двойную природу натуры Сальери, его узкий педантизм и вместе с тем способность глубоко чувствовать ненависть и любовь. Он и ненавидит своего мучителя Моцарта, и не может, как тонкий ценитель, не понять его гениальности. Шаляпин, конечно, знал поразительную формулу Белинского: «Убийца Моцарта любит свою жертву, любит ее художественною половиною души своей, любит ее за то же самое, за что ненавидит»¹. Это двуединство чувства Шаляпин сделал одной из основ поведения своего героя. Сальери испытывает наслаждение от музыки ненавистного соперника, и это окончательно убеждает его в необходимости убить ее творца.

¹ В. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 560.

Убить не только потому, что прекрасная музыка создана беззачетно, не трудом, а порывом вдохновения, но потому, что право наслаждаться ею дано не всем, а только избранным. Слушая музыку, зная, что ее творец несет в себе смерть, он испытывает особое, извращенное наслаждение.

Шаяпини неоднократно на протяжении жизни возвращался к образу Сальери, менял подробности (иногда в спектаклях, отдельных нескольких днями), уточнял психологическую разработку, но в основе образ Сальери был создан в 1898 году. Он потряс чутких слушателей уже в домашней обстановке, как это случилось с Н. Забелой и М. Врубелем. Артистка писала Римскому-Корсакову о том, какое глубокое впечатление на нее произвел Шаяпини, спевший одну всю оперу под аккомпанемент Рахманинова. Но как ни сильно было это впечатление, оно выросло в спектакле. Для него Врубель создал верную художественную оправу. Камерная форма оперы, только 2 участника (не считая слепого скрипача), затерялась бы на большой сцене. Врубель и Мамонтов ограничили ее пределы, сузив площадь действия и сосредоточив все внимание зрителей на героях.

Трагедия Пушкина давно волновала воображение Врубеля. Еще в 1884 году он сделал 3 карандашных рисунка, изображающие Сальери, Моцарта и Сальери, слушающих слепого скрипача, и Сальери, всыпающего яд в бокал. Под впечатлением исполнения Шаяпини оперы (в домашних условиях) он сделал набросок фигур двух героев оперы, подарив его Т. Любатович. Эскизом этим Шаяпини воспользовался для грима. Врубель написал 2 эскиза декораций (ныне хранящиеся в Уфимском художественном музее им. М. В. Нестерова). По ним декорации написал И. Бондаренко. Эскизы свидетельствуют о стремлении освободить сцену от всего лишнего; они передают аскетическую обстановку в доме Сальери и богатую комнату в трактире. В рецензиях, посвященных спектаклю, главное место уделено Шаяпину. Энгель указывал на трудности, стоящие перед исполнителями оперы: «Здесь больше, чем где-либо... нужны редкие певцы, которые могли бы всецело проникнуться драматическим положением героев и в то же время были бы в состоянии пустить в ход все средства музыкальной декламации, при помощи которых композитор еще расширяет и подчеркивает силу и значение чудных... пушкинских стихов. К счастью, главное из двух действующих лиц оперы, Сальери, нашло в лице Шаяпина достойного, несравненного исполнителя. Трудно описать правду и мощь, с которыми вдохновенная игра артиста воплотила пушкинский образ в этой суровой, крепкой фигуре, преждевременно состарившейся в своей уединенной келье над упорной музыкальной работой и напрасным стремлением достигнуть того, что без всяких трудов «озаряет голову безумца, гуляки праздного» Моцарта. Здесь все полно жизни, все захватывает, потрясает, и увлеченному слуша-

телю остается только отдаться во власть редкого и благодатного художественного впечатления»¹.

Н. Кашкин писал: «Главный интерес все время держится на Сальери, ибо на его душевной драме все и построено». Шаляпин «превосходно проникся характером композиции и безукоризненно выдержал тон певучей декламации с начала до конца». По словам критика, очень трудно с первого раза достигнуть понимания оперы, по исполнению артиста решает эту задачу: «Не знаешь, что в нем следует больше ценить: замечательную ли манеру говорить речитативы, никогда не переходящие у него в говор, а всегда остающиеся в пределах *Sprechsingen*, или же превосходные фразы широкого пения, тесно соединяющего выразительность и звуковую красоту, или же, наконец, общий ансамбль сценического исполнения, чрезвычайно законченного»². Из рецензии С. Кругликова, посвященной выступлению Шаляпина в партии Сальери в 1901 году и содержащей упоминание о том, как артист передавал ее в 1898 году, можно сделать двоякий вывод. Первоначально Шаляпин решал роль преимущественно актерскими средствами, а в пении речитировал, даже в ариозных фразах. Но это было в начале работы над партией; постепенно он добился идеального вокального и сценического воплощения образа; пение приобрело более широкое дыхание, и сила выражения увеличилась. Кругликов писал, сравнивая исполнение 1901 и 1898 годов: «[Теперь] артист больше пел... и это нисколько не отняло у образа его правдивых черт. Напротив, музыкальная сторона выступила смелее, чем чисто драматическая, и это только усугубило музыкально-сценическую выразительность партии. Тогда [1898 г.] в нем чувствовался больше актер, чем певец. Теперь певец, отнюдь не заслонив актера, помог ему там, где одно слово часто бывает бесцельно. Вспомните хотя бы фразу: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!» Она неизмеримо выиграла именно от того, что была спета, что певец дал в ней волю полным звукам своих бархатных нот. Другое место из мечтаний Сальери о Моцарте — уже иного характера: «Как некий херувим, он нескóлько занес нам песен райских». К нему Шаляпин применяет систему полуразговора на данных автором нотах. Выходит отлично и крайне выразительно». Однако Кругликов вовсе не утверждал, что новый Сальери во всем превосходил прежнего. В спектакле 1898 года Шаляпин на вопрос о будущей судьбе Сальери не дал ответа: «Падающий занавес оставлял, я помню, прежнюю игру Шаляпина на каком-то неразрешенном диссонансе, на чем-то недосказанном». Позднее артист пытался договорить недосказанное; Сальери делал несколько бессознательных, полных отчаяния жестов и движений, а потом кон-

¹ Ю. Энгель. Глазами современника, с. 40.

² «Московские ведомости», 1898, № 266.

вульсенно падал с искаженным лицом на пол¹. В другом спектакле Сальери разражался истерическим, безумным смехом. Между тем первоначальное решение было более глубоким. Сальери остается неподвижным, как бы пригвожденным к креслу. Он весь ушел в себя, пытаясь найти ответ на неразрешимый вопрос, затем в отчаянии закрывает уши руками, стараясь заглушить терзающий его голос. Лицо Сальери искажено болью. Это отвечало замыслу композитора. В оркестровой постлюдии, завершающей оперу, отчетливо звучит тема «фантазии» из 1-й картины: Сальери не уйти от музыки Моцарта, от воспоминаний о нем, от сознания собственной преступности и ничтожности («ужели я не гений»). Мучительная и напрасная попытка шаляпинского Сальери уйти от карающих звуков своеобразно предвосхитила одну из величайших сцен «Сказания о невидимом граде Китеже»: Гришка Кутерьма в отчаянии пытается заглушить преследующий его звон Китежских колоколов. Кругликов и другие авторы указывали, что Шаляпин вновь вернулся к прежнему решению финала.

Несомненно, роль Сальери приобрела с годами большую завершенность, отточенность, целостность. Оссовский, сравнивая раннее впечатление от шаляпинского Сальери с поздним, писал: «Против того времени артист пошел вперед в смысле значительно большей детальности разработки партии Сальери и в сценической игре, и в пении»². По словам критика, прежнее постижение роли было интуитивным, суммарным. Тем не менее в 1898 году великий артист нашел общее решение образа, которое, утончаясь и обогащаясь, оставалось неизменным в своей эстетической и этической сущности.

Шаляпин сценически по-разному проводил первый монолог Сальери. Он или разрывал в клочья листы рукописи — плоды бессонных ночей, или бросал их в огонь («я жег мой труд»), или сидел неподвижно, обхватив голову руками. Для Шаляпина первая фраза партии была не началом, а одним из этапов жизни образа, следствием предшествующего, начавшегося до поднятия занавеса. И неподвижность и порывистость движений подготавливали восприятие первых слов Сальери, продолжавших его спор с людьми и небом. Шаляпин с поразительной глубиной и творческой силой передавал убежденность Сальери в извечной неправоте законов, царящих на земле (глухо и мрачно проносится это слово в первом монологе)³ и выше. Властно, как непреложная и простая истина, звучат слова: «Так это ясно, как простая гамма». Шаляпин раскрывал спо-

¹ «Новости дня», 1901, № 6491.

² А. Оссовский, Муз.-критич. статьи. Л., 1971, с. 108.

³ 1 окт. 1927 г. в Альберт-холле (Лондон) под упр. А. Коутса состоялось концертное исполнение «Моцарта и Сальери». К счастью, сохранилась запись трех монологов Сальери в исполнении Шаляпина, ныне переведенная на «стишки» RLS 710 EMI (1973).

способность Сальери глубоко чувствовать. Его интонация — воспоминание о сладких слезах, вызванных впервые услышанными звуками органа, задушевна. На смену умилению приходит резкая отрывистая интонация — «Отверг я раю праздные забавы». Фразу «Я сделался ремесленник» Шаляпин — Сальери произносит с презрением и вместе с гордостью, как бы показывая, на что способен человек во имя искусства. Холодно, безжизненно звучит: «Музыку я разъял, как труп». Гордо и властно Сальери — Шаляпин утверждает: «Нет! никогда я зависти не знал». Презрение к самому себе, а вернее, ненависть к тому, кто заставил его так низко пасть, окрашивает фразу «Я ныне... завидую; глубоко, *мучительно* завидую». Гневно, порывисто и страстно, не как самооправдание, а как обвинение бога, звучит: «Где ж правота, когда священный... гений...» Беспредельна ненависть, пронизывающая двукратно повторенное Сальери имя врага. По свидетельству современников, неизгладимое впечатление производила мимическая сцена, в которой Сальери замечает вошедшего Моцарта, пытается овладеть собой и хочет узнать, не слышал ли гость рокового признания. Гнев Сальери, вызванный игрой слепого скрипача,¹ на самом деле обращен против Моцарта, которого может веселить профанация искусства.

Один из центральных эпизодов 1-й картины — Сальери слушает фантазию Моцарта. Она выполняет в опере важную музыкально-драматическую функцию. В ней две части: светлое аллегро и мрачное граве, первый аккорд которого звучит почти «по-бетховенски». Образы этой фортепианной пьесы возникают в опере позднее — они проходят в начале 2-й картины, а светлая тема завершает оперу, знаменуя приговор Сальери и посмертное торжество гения над убийцей. Сальери дважды слушает музыку Моцарта. Шаляпин показал, как по-разному воспринимает ее герой оперы. Шаляпин рисовал Сальери человеком, глубоко чувствующим музыку, умеющим ее ценить и отдаваться ее власти. Но чем сильнее увлечен и покорен Сальери этой музыкой, чем страстнее он любит ее, тем яростнее и глубже его ненависть к тому, кто ее создал или подслушал в раю, куда Сальери нет доступа. Слушая «Фантазию», Сальери, собиравшийся отхлебнуть кофе, останавливается, затем отставляет чашку, отдавая все внимание восприятию. Он наслаждается, счастлив, не

¹ Моцарт рассказывает Сальери, что он слышал, как слепой скрипач в трактире разыгрывал «Voi che sapete» т. е. ариетту Керубино из «Свадьбы Фигаро», тогда как на сцене музыкант играет арию из «Дон-Жуана». На этом основании некоторые авторы, начиная с М. Иванова, упрекали Пушкина в том, что он смешал две оперы. Желая оправдать поэта, указывали, что в репертуаре скрипача могли быть и другие произведения Моцарта. Думается, что Пушкин не совершил ошибки. Начальные слова арии Керубино «Voi che sapete» являются заключительными в знаменитой арии Лепорелло, посвященной любовницам его барина (Voi sapete), т. е. арии из «Дон-Жуана».

может удержаться от восторга, бросается к Моцарту (иногда Шаляпин подходил к клавишнику и с изумлением глядел на пальцы Моцарта, его лицо, желая проверить реальность услышанного чуда).

По словам Оссовского, «оброненная Моцартом фраза о том, что он проголодался, внезапно осеняет ум Сальери предательским планом. Злобная искра вспыхивает в глазах артиста, какая-то тень пробегает по его лицу, точно последний укор отлетающей прочь совести,— и предательство совершилось. Восхитительный и жуткий момент в игре Шаляпина»¹. В заключающем картину монологе Шаляпин передавал попытку Сальери найти оправдание рокового решения; Сальери утверждает право восстановить поправную справедливость, уничтожив Моцарта. Монолог Сальери в исполнении Шаляпина записан от слов «Как некий херувим». Во фразе «в нас, чадах праха» Сальери как бы выделял себя из толпы, утверждая свое превосходство. Как приговор, решительно и холодно, звучали слова «так улети же! чем скорей, тем лучше». В этом монологе у Сальери два внешних объекта — клавишник и кольцо. Глаза Сальери прикованы к инструменту, на котором недавно звучала дивная музыка. Когда он отворачивается, взгляд его падает на перстень на указательном пальце, но глаза обращаются к клавишнику; как бы сделав усилие над собой, он разглядывает кольцо. Перстень всецело овладевает вниманием Сальери. Мысль об отравлении Моцарта неотделима от воспоминаний об Изоре. Отсюда поразительная интонационная находка Шаляпина — слова о яде и возлюбленной окрашены нежностью. Сальери испытывает чувство умиротворения, благодарности к Изоре, Моцарту и отраве. Фразу «последний дар моей Изоры» Шаляпин пел взволнованно, с легким «придыханием» и в то же время позволяя понять, что Сальери испытывал и глубокую личную драму, отсюда проникновенная интонация в словах: «жизнь казалась мне несносной раной». Широко, певуче, торжественно звучал голос, когда Сальери вспоминал о наслаждении, которое ему даровала музыка Моцарта («дивно упоил»), и широко, торжественно — самый финал («переходи сегодня в чашу дружбы»).

Во 2-й сцене у Сальери несколько реплик и заключительный монолог, но по психологической интенсивности, силе эмоционального напряжения сцена эта не уступала 1-й. Артист проводил ее по-разному: то обнажая тревогу Сальери, то, напротив, показывая его подчеркнутое спокойствие. Но в душе Сальери таился страх быть избалованным, сомнение, достанет ли у него силы. Он несколько раз пытался открыть тайник с ядом, а затем опускал руку. Три момента особенно выделялись в передаче Шаляпина. Услышав слова Моцарта о «черном человеке» («Вот и теперь мне кажется, он с нами сам-третей сидит»),

¹ А. Оссовский. Муз.-критич. статьи, с. 126.

Сальери вскакивает, и его тень (на столе 2 зажженных канделябра) падает на стену. Снова пытается он повернуть кольцо с ядом. Упоминание о легенде, будто Бомарше кого-то отравил, заставляет его прикрыть рукой перстень. Сальери пылливо впяльвается в лицо Моцарта, стремясь проверить, случайно ли это сказано. Следует новый удар — слова «гений и злодейство — две вещи несовместные». Сальери не может медлить, не таясь, высыпает яд, скользнув перстнем по бокалу, и спокойно подвигает его к Моцарту. Убийца неотрывно следит за тем, как тот пьет. Взгляд внимателен, и только руки, сжимающие салфетку, выдают сверхчеловеческое напряжение. Сальери слушает «Реквием» с наслаждением, растроганный, потрясенный, восхищенный; в это мгновение он любит Моцарта и наслаждается тем, что ему одному дано услышать божественную музыку, которая исчезнет вместе с ее творцом. Когда Моцарт уходит, Сальери позволяет себе «расслабиться», освободиться от напряжения. Сохранился в записи заключительный монолог Сальери в исполнении Шаляпина. Каким-то «отрешенным» от всего земного тембром, как прощание с чем-то бесконечно дорогим, звучит фраза: «Ты заснешь надолго, Моцарт». Это расставание навсегда с отлетевшим на небо херувимом. Но спокойствие Сальери кратко. Какая-то тревожная мысль, сомнение всплывает в глубине сознания, тень пробегает по лицу, он словно припоминает сказанные Моцартом слова: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Сальери произносит их бесстрастно, и вдруг роковой смысл этого, ставшего посмертной карой приговора доходит до него. С мучительным содроганием, страстно произносит Сальери — Шаляпин: «...и я не гений?» Примириться с этим он не может еще и потому, что если Моцарт прав, то он, Сальери, не только не гений, но злодей, убийца. С иступленной яростью Сальери восклицает: «Неправда». Он пытается отыскать гения, бывшего и злодеем: «А Бонаротти». Шаляпин переинтонировал фразу «и не был убийцею создатель Ватикана», как бы растягивая «не», отделяя его от последующего, делая акцент на утверждении «был». Но это последняя отчаянная попытка. «Создатель Ватикана» — произносится упавшим голосом, безнадежно. На фоне торжественно звучащей в оркестре фантазии Моцарта слышны глухие безнадежные рыдания убийцы. Созданный Шаляпиным образ с непревзойденной художественной мощью утверждал гуманистическую мысль Пушкина: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Мы не должны забывать о том, что в эту пору, да и позднее, декаданс пытался разъединить и противопоставить этическое и эстетическое, вознести создателя прекрасного над нравственными законами.

В романе Ж. Гюисманса «Там, внизу» ученый Дюрталь увлечен личностью средневекового феодала Жилья де Ре, совершившего тягчайшие злодеяния, но бывшего, по утверждению

героя книги, «художником в душе». В «Саде пыток» О. Мирбо прекрасные экзотические цветы вырастают на почве, обогреной кровью сотен замученных людей. Красота вырастает из преступления. В творчестве Пьера Луиса утверждение «независимости» прекрасного от нравственного приобретает главенствующее значение. Наиболее характерны в этом отношении его роман «Афродита», появившийся в 1896 году и приобретший широкую известность¹, и новелла «Человек в пурпуре» (отд. издание 1901). Герой рассказа, греческий художник Парразий, подвергается жестоким истязаниям раба, для того чтобы запечатлеть его страдания на картине, изображающей Прометея. Толпа афинян хочет убить Парразия, но, когда он показывает народу картину, она разражается рукоплесканиями. Новелла не только повторяла легенду о художнике-скульпторе, убившем человека для того, чтобы создать великое произведение (эту легенду вспоминает Сальери), но и пыталась оправдать преступление. Проповедь эстетического аморализма была чрезвычайно распространена в буржуазном искусстве и литературе (достаточно вспомнить Андре Жида).

Великое создание Пушкина, Римского-Корсакова, Шаляпина утверждало нераздельность красоты и этоса, опровергая антигуманистические измышления декадентов. Шаляпину удалось сочетать с мощью философской концепции реальные жизненные наблюдения. Ему часто приходилось сталкиваться с завистью и завистниками. Речь идет не только об актерской среде. Завистниками и врагами были и реакционные, продажные рецензенты, например, М. Иванов и В. Баскин. Подлая статья нововременского критика, как мы знаем, глубоко взволновала артиста. Не удивительно, что он, создавая образ Сальери, вспомнил и Иванова. Шкафер рассказывает, как во время гастролей Частной оперы в Петербурге в 1899 году Шаляпин сказал ему, что загромируется «под Иванова», так как в характере последнего есть нечто «рыжее», сальеринское. Иванов не был слеп и в рецензии указал, что артист «почему-то изобразил итальянца Сальери рыжим, вероятно держась старых традиций о злодеях»². Разоблачая клеветника, Шаляпин своеобразно продолжил традицию русского театра; изображая продажного журналиста в пьесе Шаховского «Феникс», актеры, рискуя наказанием, гримировались под Булгарина. Конечно, Иванов не был моделью Сальери, он неизмеримо ничтожнее. Но какие-то черты его могли войти в образ, созданный артистом.

Гениальное исполнение Шаляпина отодвинуло в тень его партнера В. Шкафера. Шаляпин и Шкафер репетировали оперу с Рахманиновым, который на 1-м представлении исполнял за кулисами «Фантазию». Шаляпин помянул Шкафера добрым

¹ В 1897 г. на сцене Суворинского театра была поставлена переделка этого романа — «Ожерелье Афродиты», сделанная В. Бурениным.

² «Новое время», 1899, № 8275.

словом. Он действительно был хорошим партнером, и внешний облик, и вокальная передача (Шкафер обладал несильным, но приятного тембра лирическим тенором) отвечали задаче. Правда, как можно заключить из рецензии Кашкина, артист первоначально чрезмерно натуралистически проводил финал 2-й картины, «играя» физическую боль, вызванную ядом. Позднее физиологические детали, столь характерные для театра той поры, исчезли. В сценической истории «Моцарта и Сальери», как позднее и «Бориса Годунова», Шкафер оказался достойным партнером Шаляпина.

ГЛАВА XII

Самым крупным событием в истории Частной оперы после «Псковитянки», «Садко», «Моцарта и Сальери» была постановка «Бориса Годунова». 7 декабря 1898 года началась новая сценическая жизнь великой оперы, отныне навсегда вошедшей в репертуар русского и мирового театра.

Вопрос о постановке «Бориса Годунова», казалось бы predetermined давним интересом Мамонтова к Мусоргскому, постановкой «Хованщины» и цикла опер Римского-Корсакова, решился не сразу. Предстояло преодолеть неожиданное колебание руководителя Частной оперы. Мамонтов хотел расширить сферу ее деятельности за счет произведений иного типа. Показательно его письмо к Кюн, написанное весной 1898 года, после гастролей Частной оперы в Петербурге: «Я чувствую ясно, что Вы тонкий, деликатный художник и чуткий европеец. Мнение Ваше мне дорого, тем более что в деле Частной оперы я стою довольно одиноко». Характеризуя укрепившееся положение театра, Мамонтов особо отметил «знаменательное явление — публика резко выражает симпатии русским операм, а из иностранного репертуара, кроме «Фауста», ничего знать не хочет. Словом, князья, бояре, вотяки, боярыни, простолюдыне, скomorохи со сцены не сходят. Хорошо-то оно хорошо, но подчас от них задыхаешься. Ведь есть же красота и в других образах, и в более общей широкой сфере? Следует ли беспрекословно угождать вкусам массы публики и не обязан ли я, как руководитель художественного учреждения... рекомендовать и другие звуки и образы, не менее облагораживающие душу? Я это делал. «Орфей» прекрасно поставлен, исполнение строго выдержанно, но он слишком наивен, и публика стала скучать и не пошла, но я все-таки давал его, и заставлял учащуюся молодежь слушать Глюка по утрам в праздники, и хотел было готовить «Альцесту», но не хватило храбрости. Моцарта я еще не трогал... Надо искать новые русские оперы. Где их взять? Я охотно сейчас заказал бы оперу — есть у меня и сюжет обработанный, — но к кому обратиться? Публика Частной оперы...



очевидно жаждет русского эпоса, исторических трогательных сюжетов, даже простонародной оперы. Это ясно, как день. Но ведь где же взять простого русского композитора? «Аскольдова могила»... берет искренностью, и публика очень довольна. Боже мой, ведь с этим надо считаться... «Садко» очень хорош, но публика средняя все-таки считает его скучноватым. Не знаете ли кого-нибудь из молодежи, который, не мудрствуя лукаво, хочет писать русскую простую музыку?»¹ В этом письме отчетливо выразилась своеобразная и противоречивая натура Мамонтова. Легко обвинить его в непонимании потребностей времени и задач, стоящих перед отечественным оперным театром, но такой упрек по отношению к художнику, столько сделавшему для утверждения русской оперы, был бы несправедлив. Мамонтов боялся ориентации репертуара на историческую тему (бояре, князья, скоморохи) и хотел расширить его, включив создания мировой классики. В то же время он понимал, чего ждет демократический зритель-слушатель, изголодавшийся по русской опере. Мамонтов привлек В. Калинникова к работе над оперным прологом «В 1812 году»; об этом замысле и шла речь в письме к Кюн. Для нас важны не колебания и сомнения Мамонтова, а то, что он победил их, быть может, в чем-то пойдя против личных симпатий. Он поставил не «Альцесту», а «Бориса Годунова». И, быть может, в этой победе над собой проявилась еще одна черта натуры этого необыкновенного человека.

Вопрос о постановке «Бориса Годунова» составлял содержание оживленных дискуссий всю первую половину 1898 года. Его подняли Римский-Корсаков и Кругликов и, возможно, Стасов. Если не решающую, то большую роль сыграло увлечение Шаляпина заглавной партией. Следует назвать еще одного страстного поклонника Мусоргского, друга Мамонтова и Шаляпина — П. Мельникова. Есть нечто многозначительное в том, что именно он, сын первого исполнителя роли Бориса, сумел заинтересовать ею Шаляпина. Летом 1898 года Мельников писал Мамонтову: «В мой последний приезд я столько наговорил Шаляпину про Бориса, что разогрел его до последнего градуса, и, должно быть, он сам просил поставить „Бориса“»². Действительно, 26 февраля 1898 года Шаляпин на вопрос о том, какая его любимая роль, ответил: «Я теперь совершенно преданся изучению роли Бориса Годунова. Я сыграю ее лишь в будущем году. Не знаю, удастся ли она мне». Отзыв о музыке Мусоргского, данный Шаляпиным в интервью, — отголосок разговоров в кругу Римского-Корсакова о талантливости и технической неземности композитора: «Музыка Мусоргского, которую я очень люблю, напоминает мне отчасти письмо, начатое прекрасным

¹ Театр. музей им. Бахрушина, рукоп. отд., 163733.

² Там же, 163729.

1 почерком, но к концу начинающее портиться»¹. Конечно, интервью Шаляпина еще не свидетельствует о том, что «Борис» должен быть поставлен в ближайшее время: речь шла о будущем годе (или сезоне). Но то, что первый артист Частной оперы был увлечен произведением, конечно, предreshало вопрос. Не следует думать, что «сопротивление» или колебание Мамонтова было вызвано неприятием музыки Мусоргского. Да и как бы это могло быть? Мамонтов писал Кругликову, что плохо помнит: «слышал в бездарном исполнении в Большом театре» (1888). Характерны следующие слова: «Верю в него. Шаляпин сделает Бориса, Секар будет хорошим Самозванцем. Постановкой я займусь с любовью и обработаю ее горючо»².

Летом 1898 года началась работа над спектаклем. В то время как в именин артистки Т. Любатович, в Путятино, Владимирской губернии, началась подготовка «Бориса Годунова», при деятельном участии Рахманинова, в Пушкине, под Москвой, шли репетиции «Царя Федора Иоанновича», постановкой которого должен был открыться Московский Художественно-общедоступный театр. Синхронность событий не была случайной. Во многом задачи Мамонтова и Станиславского были близки. Постановка «Царя Федора» мыслилась театром как сочетание психологической драмы и народной трагедии. Это характерно и для оперного спектакля. В одном случае это трагедия слабого, в другом — сильного властителя, но объективно обе постановки утверждали невозможность для царя примирить социальные противоречия. События, происходящие в пьесе Толстого, являются прологом к событиям оперы, они показывают путь, предшествующий приходу Бориса к престолу. Роднило оба спектакля пристальное внимание к внутреннему миру героев. Но, конечно, социальное начало выражено в опере неизмеримо сильнее, нежели в трагедии. Зная о дружеской и творческой близости Станиславского и Мамонтова (Станиславский пригласил его на генеральную репетицию «Царя Федора»), помня о том, что Шаляпин был частым посетителем Художественно-общедоступного театра еще до его открытия, можно думать, что особенности режиссуры «Царя Федора» не прошли мимо внимания участников подготовки оперы «Борис Годунов», подобно тому как предшествующий опыт Частной оперы оказал воздействие на Станиславского. Речь должна идти о взаимодействии.

Частная опера остановила выбор на редакции «Бориса Годунова», сделанной Римским-Корсаковым. Едва ли в ту пору было возможно обращение к оригиналу — в такой мере он вступил в противоречие с эстетическими нормами оперного искусства той эпохи, в выработке которых немалую роль сыграло

¹ «Петербургская газета», 1898, № 61.

² Библиотека СССР им. Ленина, рукоп. отд., ф. Кругликова, папка 8, ед. хр. 11.

творчество Чайковского и Римского-Корсакова. Только после того как опера Мусоргского (в редакции его друга) завоевала мир, а развитие музыки вступило в новую фазу (Стравинский, Прокофьев), могла возникнуть основа для возвращения к подлиннику. Но и тогда (20-е гг.) споры вокруг авторской версии и редакции Римского-Корсакова не утихли. И в наши дни вопрос этот не решен: наряду с прежними редакциями возникают новые, свидетельствующие о том, что современный театр не до конца решил вопрос о жизнеспособности оригинала.

Редакция Римского-Корсакова обусловлена стремлением привести дерзко-смелый язык Мусоргского (особенно его гармонию) в соответствие с общепринятыми нормами, иначе говоря, сделать произведение доступным для массы. Конечно, представление о технической беспомощности Мусоргского, о невыразительном звучании его оркестра безмерно преувеличены, так же как и достоинства его оркестровой фактуры. При исполнении оригинальной версии приходится применять ретушь, вносить изменения, иначе многое просто не звучит. Римский-Корсаков многое изменил, сгладил. Но это не значит, что он повинен в искажении оперы, в чем его несправедливо обвиняли. В частности, упрекали в том, что он придал неоправданный блеск и праздничность сцене венчания на царство, тогда как у Мусоргского этой праздничности нет, так как он стремился показать подневольное избрание Бориса на царство. Позволительно усомниться в доказательности этого тезиса. Мусоргский, по свидетельству современников, исполняя фортепианную транскрипцию этой сцены, придавал ей торжественный, ликующий характер. К тому же избирает Бориса не народ, а Боярская дума. Народ из-под палки «просит» его принять царский венец. Во 2-й картине пролога противопоставлены не Борис и народ, а пышный и торжественный чин венчания на царство и Борис, испытывающий «страх невольный». Более чем спорно предпочтение 1-й редакции сцены в тереме, обоснованное якобы тем, что Мусоргский 2-ю редакцию сделал под давлением дирекции. Тогда непонятно, почему дирекция была заинтересована не только в игре в хлест, в рассказе про попиньку, но и в сцене с курантами, усилившей картину мук преступного царя. Редакция Римского-Корсакова была таким же актом высокой самоотверженности, как и завершение «Князя Игоря», и инструментовка «Хованщины». Она выполнялась тогда, когда пужно было доказать жизнеспособность музыки Мусоргского, когда его оперы вычеркивались из предполагаемого репертуара. Римского-Корсакова упрекали в том, что он сгладил социальную остроту оригинала, переставив последовательность последних двух картин и перенеся внимание зрителя с народного восстания на смерть Бориса. Не станем ссылаться на то, что именно такую последовательность первоначально установил автор и это сказалось на содержании сцены под Кромами (толпа воскли-

цает: «Смерть Борису», тогда как он уже мертв). Сценическая практика показала, что внимание зрителей после гибели Бориса уже не в состоянии воспринимать никакой другой сцены. Поэтому чаще всего спектакль (исполняется ли опера в авторской версии или редакции Римского-Корсакова) заканчивается смертью Бориса, а Кромы ей предшествуют. Пока речь идет о музыке в отрыве от спектакля, все очень просто, но у театра есть свои законы.

Шаляпин приступил к изучению партии Бориса Годунова летом 1898 года, но затем работа прервалась, так как начались репетиции «Юдифи», «Моцарта и Сальери». Опера Мусоргского выпускалась с обычной для театра поспешностью, и это не могло не сказаться на спектакле. Мамонтов дорабатывал его в последние дни, корректировал и после премьеры. Спектакль ставили Мамонтов и М. Лентовский. Индивидуальности и эстетические позиции обоих были разительно несходны, и в результате возникли противоречия между решением массовых сцен (Лентовский) и сцен, носящих «камерный» характер. Мешало нормальной работе и то, что Мамонтова в эту пору отвлекали заботы о судьбе его предприятий. Тем не менее он проработал с Шаляпиным партию Бориса — сцены с Шуйским, детьми и последнюю картину. Главное внимание Мамонтов уделял психологической линии, поведению действующих лиц. Манера Лендовского была более декоративной, резкой, броской. Он не всегда считался с музыкой и сценической ситуацией, кое-где отдал дань натуралистическим тенденциям. В сцене коронации толпа прорывала ряды сдерживающих ее стрельцов, мешая шествию Бориса. И. Бондаренко, которому принадлежали декорации этой картины, писал в воспоминаниях: «Я прошел в глубь театра из последних рядов партера взглянуть на написанную мною Красную площадь. Вижу, кое-что нужно исправить в тонах. Не те краски. Прошел в директорскую ложу, ближайшую к сцене... Савва Иванович говорит про «народ», расставленный Лендовским, — «толпятся как бараны». Шаляпин в бармах медленно шествует из Успенского собора в Архангельский, и народ толпится, ему мешает, и слышно, как Шаляпин цедит сквозь зубы, стуча посохом: «Ишь, черти проклятые, отойдите вглубь». «Черт знает что такое!» — ворчит Савва Иванович. — «Вот видите, не мог поставить живую толпу», — сердится на Лендовского, который суетится за кулисами в своем кучерском кафтане»¹. Возмущение Мамонтова вызвала сцена под Кромами, решенная натуралистически. Мамонтов писал Римскому-Корсакову: «Эта картина на генеральной репетиции произвела на меня тяжелое впечатление. Надо отдать должное Лендовскому, который занимался постановкой действия. Он довел сцену разнузданности толпы до отталкивающей реальности. Топоры,

¹ ЦГАЛП, ф. 964, оп. 3, ед. хр. 24, с. 254.

колья, включенные грубые мужики рвут кафтан [с боярина] в клочья, бабёе визжит и возится с отвратительной старухой, словом, на меня нахнуло таким сиволдаем, что я запротестовал решительно»¹. Нелзя, однако, забывать, что Мамонтов не принял и картину под Кромами, написанную Мусоргским. Вместе с тем многие современники (в т. ч. В. Шкафер) указывали на удачу массовых сцен. Возможно, что Мамонтов, корректировавший спектакль, внес в них изменения.

Декорации писал частью И. Бондаренко, частью К. Коровин. Бондаренко был дебютантом в области декоративной живописи, но как архитектор хорошо знал русское зодчество. «Когда понадобилось поставить «Бориса Годунова», Савва Иванович говорит мне, никогда не писавшему декораций, за исключением студенческих лет: «Вот вы знаете русский стиль, возьмите сделайте эскиз Кремлевской площади, палат и терема Бориса». Он так ободрил меня, что ничего не казалось страшным, тем более что эскизы мои похвалил очень Врубель. По моим эскизам чертили громадные полотна... получилось довольно прилично. От них остались акварельные эскизы, утвержденные Саввой Ивановичем, где на обороте его рукой было написано: „Хорошо. Савва Мамонтов“». По словам Бондаренко, он предложил для костюма Бориса «парчу черную с серебряными цветами и с лиловым оттенком. Шаляпин начал капризничать, что это траур какой-то, а Мамонтов сказал: «Как ты, Федя, не понимаешь, ведь весь «Борис Годунов» — это траур русской истории». Ему сделали костюм из этой парчи на лиловой подкладке, и получилось правильно»². Отметим, что после перехода на императорскую сцену Шаляпин отказался от «черной парчи», предпочтя ей золотую (таков был костюм по эскизу Головина). Это более отвечало общему стилю постановки, носившей подчеркнуто пышный характер. В другой мемуарной работе И. Бондаренко писал: «Представленные мною акварельные эскизы получили одобрение всего кружка. Врубель дал ценные указания о размещении красочных пятен, и я, при посредстве помощников, выполнил 3 огромных полотна (декорации были внушительных размеров, размер задника сцены 24 аршина длины)». Бондаренко в ту пору «серьезно изучал русское искусство, с увлечением копировал в музеях и домах фрагменты русской старины, увлекался живописью В. Васнецова, в то время заезжавшего к Мамонтову»³. Сохранившиеся эскизы декораций 2-й картины Пролога очень интересны.

Спектакль произвел глубокое впечатление на зрителя, прежде всего, благодаря Шаляпину. Однако его исполнение на

¹ Л. Римский-Корсаков. II. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 4, с. 151.

² И. Бондаренко. Записки художника-архитектора. — ЦГАЛИ, ф. 964, оп. 3, ед. хр. 24, с. 252.

³ ЦГАЛИ, ф. 964, оп. 1, ед. хр. 24, с. 22.

первом спектакле еще было неровным. По свидетельству Бондаренко, «первое представление „Бориса“ прошло не гладко. Шаялини нашел себя лишь в том акте, где кошмарные видения его мучают». Вероятно, известную роль сыграло неверное решение массовых эпизодов в сцене коронации. Но была и другая причина. Художник П. Бучкин записал рассказ Шаяпина, дополненный Н. Томарсом, о том, с каким трудом давался артисту этот выход. Рассказ существует в двух версиях: одна опубликована в книге воспоминаний художника, другая записана с его слов. Приведем обе, так как они дополняют одна другую.

Шаялини почувствовал, что, несмотря на множество репетиций, сцена венчания на царство ему не удастся, и, услышав слова Мамонтова: «Не то», убежал со сцены и залился слезами. Мамонтов стал его успокаивать: «Федя! Что с тобой, успокойся! Ну пойми, по словам Пушкина, ты достиг высшей власти. Ты царь коронованный. Зачем тебе выступать как боярин, кичащийся своим званием, положением, родом? Зачем тебе лезть из кожи, строить выскочку, хозяина в поддевке, самодура? Выходи проще»¹. В другой записи слова Мамонтова звучат следующим образом: «У тебя получается не образ царя Бориса, а скорее какого-то купца — деспота и держиморды, перед которым все трепещут. Пойми же, Федя, состояние царя, надломленного судьбой и мучимого предчувствием какого-то страха»². Под воздействием этих слов Шаялини успокоился. Через некоторое время репетиция началась снова. «Музыка. Звон колоколов. Сцена полна торжественности. Ждут первого появления выбранного царя. Как он выйдет, как выглядит, что он скажет? Его первые слова? В каком он настроении! Все ждут... Выходит. Бледный, его поддерживают под руки два боярина. Смотрит ввысь, в пространство. Затихают колокола. Закрыв глаза, произносит первые слова как бы про себя. Проникновенным голосом поет... Несколько тихих шагов. Торжественно, спокойным голосом, сопровождаемым скромным жестом: «Помолимся почившим властителям Руси...» Всем стало ясно — образ царя, трагического царя, еще не царствовавшего, но уже обреченного, найден. В конце действия раскрывается его воля к власти, и голос звучит в полную силу... «Сзывать народ на пир, все — гости дорогие». Что после этого было, — вспоминал Томарс, — все смеялись, радовались, плакали и целовались. Такой был праздник! Все понимали, что создалось великое произведение искусства»³. По свидетельству В. Страховой, Мамонтов обладал редким даром подсказать артисту верную вокальную интонацию, от которой у исполнителя «засветится новая мысль, зародится новый образ».

¹ П. Бучкин. О том, что в памяти. Л., 1963, с. 137.

² Запись беседы с П. Бучкиным 25 окт. 1957 г. — Театр. музей им. Бахрушина, собр. Н. Баскова.

³ П. Бучкин. О том, что в памяти, с. 138.

Следует сопоставить слова Мамонтова, что Борис Годунов надломлен судьбой, с тем, что, одобрив выбор черной парчи для сцены венчания на царство, он сказал: «„Борис Годунов“ — траур русской истории». Письма-отчеты Мамонтова, посвященные «Борису Годунову» и адресованные Римскому-Корсакову, любопытны, хотя и преувеличивают степень подготовленности спектакля, что отметила О. Кабалевская в диссертации «Шаляпин в работе над образом Бориса Годунова»¹. Мамонтов указал, что состав хора увеличен (76 чел.) и его партии «разучены твердо». «Шаляпин глубоко заинтересован ролью и будет превосходить». Из остальных исполнителей он выделил Секар-Рожанского — Самозванца, Шкафера — Шуйского, Селюк-Рознатовскую — Марину, Мутина — Пимена, Страхову — Федора. Пространное письмо, написанное после премьеры, несмотря на преувеличения (тщательная срепетовка, безупречный ансамбль), очень интересно, так как воссоздает картину течения спектакля: «Прием публики очень хороший, какого лучше желать трудно, зала была полна, вся интеллигенция налицо. С каждой картиной подъем духа в публике рос, только сбыв немного после 8-й картины (сцена под Кромами), но после последней все опять воодушевились... Пролог прошел гладко (1-я карт. — А. Г.), хор работал стройно. Каликами были артисты (человек 6) и 2 хориста. Декорация недурна, хотя несколько темна в тонах. Картина в Кремле вышла очень эффектна по постановке, декорация Коровина очень красива и впечатлительна». Здесь прямое противоречие между Мамонтовым и Бондаренко. Возможно, конечно, что Коровин внес какие-то исправления в чужую декорацию (или эскиз). «Шаляпин вышел торжественно и прекрасно сказал свой речитатив. В конце — гром рукоплесканий». Слова о торжественном выходе, разумеется, не характеризуют передачи монолога. «Сцена в келье: Мутин поет очень ровно, ясно и мягко, сидит за характерным столиком вроде аналая и красиво освещен лампой. Секар-Рожанский — Самозванец спит на полу, прекрасно загримирован. Сцена кончилась опять при дружных вызовах». Это было первое сценическое исполнение данной картины. В предшествующих постановках она пропусклась. «Сцена в корчме: Любатович — Шинкарка дает видную бабу средних лет, играет характерно и выдержанно. Варлаам и Мисаил типичны, хотя в костюмах я старался избегать вполне монашеского облика». Духовная цензура не допускала изображения монашеского разгула. «Сцена в тереме. Прекрасная, деликатная декорация и очень изящная царская обстановка, новые, очень красивые парчовые костюмы. Все это настраивает очень благоприятно. Пасхалова (Ксения) поет красиво и мягко. Чер-

¹ Две главы диссертации опубликованы в сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 10, Л., 1971 и вып. 11, Л., 1972.

пенко — Мамка очень исправна, прекрасно, типично играет. Федор (Страхова) — бодрый, изящный мальчик (красавец). Дуэт «сказочки» исполнен весело, бойко, но без малейшей пошлости. В конце — взрыв аплодисментов, прерванный входом Бориса. Фигура Шалаяпина превосходна, одет серьезно, просто, но очень изящно, — словом, серьезный царь¹. Шуйский (Шкафер) фразирует ясно, ведет сцену умно и очень типично, тонко играет. Акт кончился огромным подъемом духа в публике, да иначе и быть не могло, потому что Шалаяпин вел сцену с потрясающей силой. Это не просто хороший певец, а какой-то исключительный мощный талант, человек необыкновенно богато одаренный. Вызывали всех раз пять. Сцена у Марины. Селюк — Марина вышла изящная, ядовитая поллька. Это, бесспорно, лучшая ее роль. Оленин (Рангони) ведет свою роль очень осмысленно. Картина проходит без сучка, без задоринки. Успех продолжается. Сцена в саду. Прекрасная декорация Коровина, постановка польского очень красива. Секар — красавец поляк. Дуэт исполнен горячо. Опять большой успех»².

Предшествующая часть письма была в значительной степени подготовкой к разговору о сцене под Кромами, против которой Мамонтов восстал как из-за содержания, так и из-за натуралистической постановки Лентовского. Характеризуя эстетические взгляды Мамонтова, мы выше привели фрагмент его письма к Римскому-Корсакову о том, что сцена под Кромами полна тяжелого и мрачного реализма, родственного полотнам Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и «Крестный ход в Курской губернии». Однако речь должна идти не об отрицании Мамонтовых идеалов передвижников — эти идеалы в 90-х годах претерпели серьезные изменения. Следует помнить об идейной двойственности сцены под Кромами и о том, что композитор, правда, по неподтвержденному свидетельству А. Голенищева-Кутузова, позднее подверг ее критической переоценке. Образ озверевшей толпы в трактовке Лентовского не мог претендовать на правдивое изображение мятежной Руси.

Сила воздействия спектакля определялась Шалаяпиным. Созданный им образ выислся, как вершина горной гряды, над всеми предшествующими ролями и в известной мере таким остался и позднее. Истолкование партии Бориса менялось, углублялось, образ развивался. Мы остановимся здесь на начальном этапе жизни шалаяпинского Бориса Годунова. Шалаяпин крайне скупо упоминает об источниках, к которым обращался при изучении роли, называя, кроме трагедии Пушкина, только «Историю государства российского» Карамзина, которая, впро-

¹ В. И. Даль указывает среди других значений слова «серьезный» — строгий, величавый, суровый.

² Основная часть письма опубликована О. Кабелевской в названной выше работе.

чем, его не удовлетворяла¹. Рассказ артиста о его обращении к Ключевскому широко известен. Мы позднее вернемся к нему.

По психологической глубине и богатству переживаний роль Бориса была едва ли не самой сложной из всех, с которыми Шаляпину приходилось дотоле встречаться. В пределах оперы проходит жизнь Годунова от вступления на престол до смерти, и это обуславливало необходимость показать изменения, происходящие в душе человека под воздействием обрушивающихся на него ударов. В ролях Грозного, Досифея, Сальери все концентрировалось на раскрытии одного решающего события или испытания. Мельник и Сусанин показаны в двух стадиях существования. В Годунове перед слушателем протекает процесс неуклонного движения героя к гибели. Хотя Шаляпин в мемуарах не называет Достоевского, думается, гениальный писатель незримо участвовал в работе артиста над партией Бориса. В ней Шаляпин воплотил одну из важнейших тем Достоевского — невозможность построить счастье (общее или личное) на страданиях ребенка. Душа шаляпинского Бориса смертельно ранена — он пришел к власти (т. е. захотел построить личное счастье) «на святой крови младенца». «Дитя окровавленное» преследует, доводит его до безумия. И Шаляпин связал угрызения совести Бориса с нежной любовью «грешного отца» к собственным детям. Тем горше его мука от сознания, что горе Ксении, потерявшей жениха, предопределено его, Бориса, злодеянием. Образ Бориса Годунова был раскрыт Шаляпиным с той глубиной проникновения в душевный мир героя, которой владели Пушкин, Мусоргский, Достоевский. Шаляпин стремился воплотить характер в его противоречивом единстве и сложности, в борьбе доброго и злого начал — и это тоже роднило его с Достоевским. Герои Шаляпина, в том числе Иван Грозный, не говоря о Борисе Годунове, не только тираны и мучители, но люди страдающие, глубоко несчастные, одинокие.

Рецензенты писали, что меняющийся в каждой роли Шаляпин остается неизменным только в одном — в чувстве внутренней художественной симпатии к роли: «Нигде он до сих пор не повторялся — такова гибкость и многосторонность таланта этого артиста... Только в одном сказывается, пожалуй, во всех ролях Шаляпин: во всякой роли чувствуется необычайно симпатичное отношение Шаляпина к изображаемому лицу; он как бы любит его. Эта-то любовь и является доказательством художественного дарования его»². Рассказывая о встрече с Ключев-

¹ В сохранившейся части библиотеки Шаляпина (Театр, музей им. Бахрушина) находятся «История России с древнейших времен» С. Соловьева, «Русская история в жизнеописаниях» И. Костомарова, «Из прошлого русской земли» С. Князькова, «Русская история» И. Павлова и др.

² «Московский листок», 1898, № 342. Подарив М. Горькому альбом со своими фотографиями в ролях, Шаляпин сделал на первой странице надпись: «Твой верный друг... страдающий искренно за каждое лицо, здесь находящееся». — «Горьковские чтения», М., 1954, с. 74.

ским, Шалапин подчеркнул его слова об одиночестве Бориса. Чрезвычайно важно, что Ключевский в лекциях по русской истории не утверждал, что Годунов бесспорно виновен в убийстве Дмитрия. Историк указывал, что не было таких подозрений и нареканий, которые народная молва не адресовала бы ненавистному царю; вместе с тем ученый говорил, что трудно предположить, будто убийство могло совершиться без ведома Бориса. Под воздействием рассказа историка у Шалапина зародилось сочувствие к герою оперы. Шалапин сделал важное замечание о том, что история колеблется, не знает, виновен ли царь Борис в убийстве царевича или не виновен: «Я верен, не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского — я играю преступного царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы. Не могу сказать достоверно, но возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным»¹. Такова сложная диалектика художника. Ему необходимо было сомнение в виновности Бориса для того, чтобы сочувственно передать его душевные муки. Предшественники Шалапина — Мельников, Корсов, Хохлов — подобного (художественного) сомнения в виновности Бориса не испытывали и, хотя пели и играли превосходно, не вызывали у зрителя сострадания к герою. Конечно, решающую роль играла мощь исполнения, масштаб таланта. Шалапин встречался с Ключевским не раз. Историк бывал у артиста и много рассказывал ему о Борисе. По словам В. Страховой «Шалапин... поглощал слова Ключевского не только ушами, но как бы ловил их ртом, и мне казалось, что Шалапин тут же претворяет мысли Ключевского, облекая их в художественную форму для сцены». Для того чтобы понять и оценить эволюцию образа шалапинского Бориса, необходимо увидеть первоначальные его очертания. Исполнение артиста потрясало первой энергией, страстностью, психологической глубиной уже тогда, в 1898 году. Однако в первоначальной редакции (можно говорить о нескольких редакциях роли), показывая страдания, муки Бориса, его страх перед призраком, Шалапин подчеркивал болезненность психики Бориса и его физический недуг, как и в Иване Грозном.

В одной из рецензий на исполнение роли Бориса читаем: «Бред о призраке Дмитрия был так реален, что, вероятно, и клиника не раскроет врачу с такой полнотой галлюцинирующего больного»². В отзыве Оссовского о «Борисе Годунове» встречаем упоминание о патологии³. Критик сопоставляет впечатление, производимое сценой галлюцинаций, с тем, какое производит зритель от картины Репина «Иван Грозный и сын его

¹ Ф. И. Шалапин. Литературное наследство, т. 1, с. 289.

² «Нижегородский листок», 1903, № 238.

³ А. Оссовский. Муз.-критич. статьи, с. 104.

Иван». Можно привести и другие сходные высказывания. Ограничимся этими примерами. Как мы знаем, элементы душевного натурализма были «издержками» сценического искусства на рубеже XIX—XX веков. Мощный и здоровый гений артиста победил узы патологии, и образ Бориса Годунова обрел новую, еще более глубокую силу эмоционального воздействия. Отказавшись от воспроизведения приступа падучей (в финале 5-й карт.), Шаляпин сохранил мотив надвигающегося безумия Бориса и не пытался объяснить галлюцинации сумасшествием. Безумие, согласно его трактовке роли,— результат совершенного преступления; муки совести приводят царя к болезни—уже не физической, а духовной. Ужас, терзающий Бориса, так жесток, что по временам разум его мутится, он как бы находится между безумием и просветлением. Все определенное начинали выступать в исполнении этическое и социальное начало.

В постановках «Бориса Годунова» до 1917 года тема народа звучала только как аккомпанемент основной — трагедии Бориса. Но Шаляпин понимал, что гибель Бориса обусловлена не только его виной в смерти царевича Дмитрия, — ведь народная молва обвиняла его и в других преступлениях. Призрак, являющийся Борису, как бы суммирует все его грехи. Ключевский, беседуя с Шаляпиным о трагедии исторического Годунова, конечно, указал (об этом говорится в его «Курсе русской истории»), что Борис был окружен ненавистью — бояр, которых он, избранный думой, лишил участия в управлении государством, и народа, который он закрепостил. Шаляпин не мог, даже если бы хотел, пройти мимо «мнения народного», которое погубило Бориса и поддержало Самозванца. Вчитываясь в текст роли, вслушиваясь в музыку, он должен был почувствовать, что враждебность окружающих и сознание одиночества — факторы столь же важные, как и преступление. И если большая часть рецензентов подчеркивала в качестве основной или даже единственной темы — муки совести, то потому, что не сразу удалось уяснить многосложность созданного артистом образа. Антитираническое начало, столь характерное для творчества артиста, проявилось и в образе Бориса Годунова.

Сострадая и по-своему любя Бориса, Шаляпин не закрывал глаза на теневые стороны его натуры. Духовный мир персонажа, кого бы артист ни играл, раскрывался как противоборство страстей и стремлений. Слово действующего лица никогда не покрывало полностью его мысли. Если первоначально Шаляпин подчеркивал царственность, величие Бориса, то позднее, не ослабляя этого существенно важного свойства его натуры, показал не только силу, но и слабость, мужество и бессилие, волю и покорность. Борис Шаляпина многолик и изменчив, умеет искусно притворяться: он один в обращении к народу, иной в общении с Шуйским и совсем другой с детьми и наедине с собой, со своей совестью. Один из критиков проникательно

указал на то, что шалыпинский Борис — талантливый актер. Не только Шалыпин, но и его герой. Это «актерство» Бориса проявляется и в сцене с Шуйским, и в сцене коронации. Большая часть рецензентов указывала на возвышенный, благородный образ Бориса, каким он раскрывается в монологе «Скорбит душа». Занись монолога, правда относящаяся к более позднему времени, подтверждает это. Тем не менее по временам артист менял трактовку. У Пушкина монолог «Ты, отче патриарх» — это речь опытного политика и дипломата, у Мусоргского — «Скорбит душа» — голос сердца. Шалыпин сделал попытку показать Бориса скорбящим и притворяющимся смиренным, даже зангрявающим с народом. Об этом свидетельствуют два отзыва рецензентов, относящиеся, правда, не к 1898 году, а к началу XX века. В. Чечотт писал: «Исполнитель провел эту роль как истинный художник и великий трагик. Трагизм проявился в элементе психологии, сопровождающей сознание несмысленного пятна, лежащего на совести убийцы. Но кроме этой преобладающей стороны роли, с каким искусством изобразил Шалыпин в первой своей сцене ту напускную, если так можно выразиться, «театральность», с которой Борис умышленно рисует перед народом, желая импонировать ему и вкратиться в его сердце посредством показного смирения, щедрости и благочестия. Как он преувеличенно эффектно припадает, например, к ступеням храма, в котором должен совершить поклонение праху царей. Во всем этом зритель угадывает неуверенность Бориса в самом себе, неуверенность, основанную на сознании, что народ относится к нему скептически, видя в нем лишь ловкого узурпатора»¹. Рецензент «Нижегородского листка» Шмидт писала: «Борис Годунов пообещал в короткой речи, что всякому будет к нему свободный вход, все будут гости дорогие, но в словах его не было сердца, и к сердцу они не шли». Характеризуя созданный Шалыпиным образ, третий критик писал о глубоком впечатлении, которое производят «монологи, полные горечи и чувства боязни перед мстящим грозным провидением, его сцены раскаяния и мучительной тоски при воспоминании о совершенном злодеянии, а с другой — сознание своего превосходства над толпою бояр — гнусных, лживых, наконец, эта борьба между великолепным актером, каким был на самом деле царь Борис, и человеком с чувствительным сердцем, но и с железной волей — все это удивительно сочетает Шалыпин»². Если сопоставить это замечание о великолепном актере с высказыванием рецензентов о «театральности» поведения шалыпинского Бориса в сцене коронации, то увидим, что образ Бориса был уже изначально психологически сложен.

Особенно настойчиво Шалыпин искал ответ на вопрос, каким

¹ «Киевская газета», 1902, № 75.

² «Русская музыкальная газета», 1899, № 11, с. 352.

должен быть первый выход Бориса. Он принял толкование, подсказанное ему Мамонтовым,— в душе его героя не торжество и радость, а страх за будущее. Ликование, тщеславие, горделивость не свойственны большому человеку, они приижают фигуру Бориса и противоречат Мусоргскому. Шаляпин расслышал в музыке первого монолога и скорбь, и предчувствие грядущих бед. Одоевский сказал, что в минуту высшей радости человек испытывает не только счастье, но и печаль, как бы предчувствуя, что радость быстротечна. У Шаляпина первый монолог, вернее, его начало, не обращен к народу (от апелляции к нему артист отказался), а является раздумьем вслух. Если в первых спектаклях скорбь была сдержанной, то постепенно она становилась более сильной. Уже в спектаклях 1899—1900 годов над головой Бориса нависало не облако, а грозная туча. Тень трагедии осеняла Бориса в прологе. Осовский писал: «Первый же выход новоизбранного царя на паперти Успенского собора привлекает внимание к его величаво-сосредоточенному облику, носящему следы глубоких дум и тайных предчувствий. Над головой его уже занесен меч неумолимого судьи, и все дальнейшее ведение Шаляпиным роли будет сплошным, мастерски выдержанным и в такой напряженности лишь ему доступным сгущением трагических красок, непрерывным их крещендо»¹. Шаляпин знал, что, чем возвышеннее и благороднее Борис, тем большим будет сочувствие зрителей. Поэтому он придавал решающее значение первому монологу, утверждая, что он выполняет в опере ту же роль, что монолог Гамлета «Быть или не быть» в трагедии Шекспира.

Как подлинно великое создание трагического гения, шаляпинский Борис производил, по словам современников, впечатление неизгладимое. Казалось, что артист в такой мере сливался с образом, им созданным, что жил его мыслями, чувствами, страстями. Но, достигнув высот творческого перевоплощения, артист не отождествлял себя с ролью, хотя зрителю и казалось, что это так. Кругликов писал: «Я уходил после «Бориса» совсем вышибленным из седла. Душевное равновесие было нарушено. Мне было прямо жутко оставаться под впечатлением только что виденной смерти. На глазах у всех пал преступный узурпатор, могучий дарованием и силой воли человек, пал, истерзанный душевной мукой, истощенный неумолимой работой карающей совести. Ударил меня здесь по нервам и Мусоргский, и артист, вдохновленный его созданием. Много раз видел я Шаляпина в роли Бориса Годунова на Солодовниковской сцене, раз в Большом театре, но никогда он не захватывал меня в такой мере. Теперь он овладел партией и ролью бесподобно. Все, начиная любой нотой его задушевного голоса, кончая каждой фразой, каждым жестом, малейшим движением в лице, из-

¹ А. Осовский. Муз.-критич. статьи, с. 104.

менением в положении внушительной фигуры, одухотворено чувством и мыслью, все проникновенно и дышит творчеством; и как выдержанно проведена основная черта сценической задачи: изображен человек, больной душой, изнемогший под гнетом тяжких психических потрясений, гибнущий от того пятна, которое завелось на его совести и постепенно разрастается, чтоб заполнить и нравственный покой, и нервы, и силы, и самую жизнь. Борис Шаляпина уже болен своим недугом в момент первого появления, среди народных кликов, приветствующих венчающегося на царство Годунова. Уже тогда видна на пожелтевшем лице печальная тень какой-то роковой тревоги. А каких-нибудь 7 лет спустя Борис и сед и стар; он галлюцинирует, он с полумертвым взглядом»¹.

Художественная победа, одержанная Шаляпиным, была обусловлена тем, что все задачи, поставленные этой ролью, решались в единстве вокальных и сценических элементов. Шаляпин не впервые встретился с музыкой Мусоргского, но задача, вставшая перед ним, теперь была безмерно сложна. Необходимо было найти ключ к вокально-декламационному языку композитора. Шаляпин понимал, что самое безупречное бельканто бессильно передать многообразие вокального языка Мусоргского. Одна из самых сильных сторон гения Шаляпина — его богатейшая звуковая, тембровая палитра. Его голос мог быть грозным и нежным, насмешливым и ласковым, умоляющим и непреклонным, любовным и злобным. Речь идет не о богатстве интонаций, а об окрашенности тембра, который, сохраняя «основной тон», в то же время менялся в соответствии с требованиями партии.

Все рецензенты отмечали необычайную выразительность вокальной фразы шаляпинского Бориса, ее жизнь, непрестанно пульсирующий ритм, свободу, естественность, красоту интонации. Некоторые критики писали о том, что отрывочные речитативные реплики Бориса, то ли в сцене с Шуйским, то ли во время галлюцинаций, производят не менее сильное впечатление, чем передача ариозо. Шаляпин показал, что выразительность этих будто бы «проходных» (таких моментов в партии нет) эпизодов столь же существенна для роли, как монолог, ибо жизнь образа течет непрерывно, а значит, каждое мгновение сценического бытия, выражается ли оно в арии, реплике или молчании, равно важно. По словам Б. Яновского, «Шаляпин угадал и в совершенстве понял декламационный оперный стиль Мусоргского... Каждая нота в музыке Мусоргского, каждый изгиб мелодической фразы имеет свое значение; от точного и осмысленного исполнения их зависит весь эффект, заключающийся в данном отрывке. Понять значение этих тонких и капризных изгибов, уловить их сущность и суметь передать худо-

¹ «Новости дня», 1901, № 6499.

жественно, облечь в плоть и кровь — задача для многих непосильная, но не для Шаляпина, который сжился с этим стилем и постиг секрет его исполнения. В жизненном исполнении Шаляпина становятся понятными грандиозно задуманные Мусоргским моменты, как, например, монолог «Достиг я высшей власти», сцена с Шуйским во II акте, сцена смерти Бориса. С каким возвышенным драматизмом и в то же время как просто и естественно поет Шаляпин во всех этих сценах! Красота звука неразрывно сливается у него в одно целое с силой выражения. Как часто приходится встречать артистов, которые жертвуют или музыкальностью исполнения в пользу выразительности, или, наоборот, выразительностью ради музыкальности. Шаляпин блестяще сумел соединить одно с другим; потому-то его исполнение так приковывает к себе и захватывает, что оно блещет художественной полнотой¹. Критик сумел схватить существенные элементы искусства Шаляпина. Он действительно осуществил соединение красоты с правдой и выразительностью. Поэтому его пение, поражая силой драматизма, доставляло глубокое эстетическое наслаждение. Напряженность духовного состояния Бориса, находящегося как бы на пределе душевных сил, одновременно затрудняла и облегчала задачу исполнителя. Облегчала потому, что каждое из переживаний Бориса дано крупным планом; затрудняла потому, что необходима была огромная затрата внутренней энергии. Передача роли требовала крайнего эмоционального напряжения и мудрого распределения сил. Последнее пришло не сразу, и на первых спектаклях иногда кульминацией была 5-я картина; сцена смерти производила меньшее впечатление. Равновесие обретоно позднее.

Высшее достоинство исполнения Шаляпина заключалось и в неразрывной слитности вокального и драматического начал, и в абсолютной свободе (на самом деле — высочайшей верности музыке; отступление от этого относится к другому времени). Н. Кашкин, пристально следивший за творчеством артиста, писал: «Шаляпин в заглавной партии оперы дал цельное и превосходное создание, могущее служить образцом художественной законченности. Нам дороги в сценических приемах артиста их тесное слияние с музыкой, дающее такую естественность исполнению, какой другим путем достигнуть невозможно. Шаляпин никогда не ломает музыкальную фразу ради сцены и сохраняет за музыкой первенствующее значение, какое в опере ей и подобает, но все его движения и мимика так тесно согласованы с музыкой, что может показаться, будто она естественно вытекает из данного сценического положения. Это есть верх искусства, доступного оперному исполнителю, и Шаляпин владеет им вполне. Можно, кажется, поддержать пари, что

¹ — Кривизинский, 1902, № 75.

в целой опере у него не подметить рутинного, формального приема... этим он отличается от всех, даже наиболее талантливых певцов, каких мы знаем в Европе»¹.

Контрапунктическое сплетение музыкально-сценических элементов в творчестве Шаляпина никогда не превращалось в сумму слагаемых; жест не иллюстрировал, не сопровождал музыкальной фразе. Он мог на какую-то едва уловимую долю секунды опередить музыкальный акцент, и тогда действительно возникала иллюзия, что не музыка подсказала поворот головы или жест руки, но что она сама является отголоском душевного движения действующего лица. То опережая, то нагоняя, то сливаясь с музыкальной фразой, движение и мимика создавали своеобразную пластическую партитуру, неотделимую от звуковой. Пластика являлась зримым выражением музыки.

ГЛАВА XIII

Вслед за «Борисом Годуновым» театр поставил «Боярыню Веру Шелогу» Римского-Корсакова (15 дек. 1898 г.). Произведение Мусоргского отодвинуло в тень и оперу и спектакль, к тому же «Вера Шелога» была впервые исполнена в один вечер с возобновленной «Псковитянкой», в которой царил Шаляпин. Черновая редакция «Веры Шелогин» создана в 1877 году. Римский-Корсаков, сочиняя 2-ю редакцию «Псковитянки», положил на музыку ранее им отброшенный I акт драмы Мея. В 1898 году он доработал его, развил оркестровую ткань, усилив живописно-красочные пейзажные моменты, внося сравнительно мало изменений в вокальную часть. «Боярыню Веру Шелогу» автор назвал прологом к «Псковитянке». Вместе с тем это самостоятельное произведение.

В центре оперы — рассказ героини о встрече с Грозным (Вера Шелога не называет его имени, но это делает за нее музыка) и измене мужу. Это проникновенная лирическая и драматическая исповедь женского сердца. Чувство Веры Шелогин так интенсивно, что воспоминание становится переживанием события, как бы совершившегося вновь. Немногочисленные рецензии дают мало материала для оценки спектакля. К тому же на премьере заглавную партию пела, заменяя заболевшую Цветкову, другая артистка. Цветкова вступила в спектакль позднее. Ее исполнение Римский-Корсаков назвал прекрасным. На основании свидетельств рецензентов и бесед с современниками, с Г. Н. Беклемишевым и Н. Г. Райским, можно заключить, что артистка избегала чрезмерной драматизации рассказа. Вера Шелога испытывает душевную тревогу, смятение и страх в начале объяснения с сестрой и в финале, при возвращении

¹ «Московские ведомости», 1901, № 102.

мужа. В начале оперы ее гнетет сознание вины, в конце — страх за Оленьку. Рассказ помогает ей освободиться от давящей тяжести и укоров совести. Начиная рассказ, Вера Шелюга — Цветкова как бы успокаивалась; возникал иной душевный ритм, ее героиня начинала жить другой, настоящей жизнью. Она видит лес, слышит голос кукушки. Она в такой мере погружена в воспоминание-переживание, что до нее не сразу доходит известие о возвращении мужа. Встреча с ним — пробуждение от счастливого сна и возвращение к страшной яви. Первоначально предполагалось, что партию Веры Шелюги будет петь Н. Забела (она исполняла рассказ на концерте), но характер голоса и индивидуальность артистки не подходили к этой партии. Цветкова, не уступавшая Забеле в лирической одухотворенности, обладала сильным драматическим темпераментом. Она создала правдивый образ Веры Шелюги, чистой сердцем, полюбившей однажды и на всю жизнь, неспособной лгать и притворяться.

В репертуаре Частной оперы преобладали произведения кучкистов. Мамонову было близко их творчество, но им руководили и другие соображения. Он хотел по возможности не повторять репертуар Большого и Марининского театров. Там произведения кучкистов либо не исполнялись вовсе, либо — крайне редко. Из опер Чайковского на сцене Частной оперы долгое время шел только «Евгений Онегин». Здесь играло известную роль и отсутствие у Мамонова влечения к творчеству великого композитора. Решение поставить «Орлеанскую деву» (произведение, дотоле в Москве не шедшее) он принял, по его словам, «уступая любви публики к Чайковскому» (письмо к С. Кругликову 18/30 июня 1898 г.). Опера была поставлена 3 февраля 1899 года, так как в эту пору Цветкова вернулась в театр, временно оставленный ею из-за болезни. Другой исполнительницы Иоанны в труппе не было. Правда, Мамонов не был убежден, что она справится с партией, — ее обычно поручали артисткам, обладавшим мощным mezzo-сопрано (М. Каменская, М. Славина и др.). Кругликов писал Мамонову: «Для Иоанны д'Арк, конечно, надо пригласить Цветкову... Вам еще понравилось мое соображение видеть в этой партии не героически сложенную физикой исполнительницы, а нашу нежную, хрупкую Мими, с ее мягкими лучистыми глазами. Даже сама идея тем выигрышнее. Сила в духе, а не в теле и в мышцах»¹. Мысль Кругликова оказалась счастливой. Индивидуальность Цветковой идеально соответствовала партии. Подходили и внешние данные: стройная, изящная фигура, невысокий рост. Глаза ее поразительной красоты обладали какой-то магнетической силой воздействия.

Мамонов приступил к работе над спектаклем с увлече-

¹ ИГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 145.

нием. Он писал Кругликову (19 янв. 1899 г.): «Мы сейчас усиленно взялись за постановку «Орлеанской деви» Чайковского. Мне чувствуется, что из этого может выйти нечто очень сенсационное, или в большой плюс, или в обидный минус. Опера, насколько я понимаю, написана молодым Чайковским, голосоведение восторженное, но непонятное, сопрано совмещает в себе весь существующий на свете диапазон, басы едва укладываются в баритонные силы, а лирический король должен блистать верхами в ансамблях и т. д.». Под «неопытным голосоведением» следует понимать трудности tessitura партии Иоанны д'Арк. Написав ее для сильного драматического сопрано, Чайковский позднее переделал партию для меццо-сопрано, сохранив, однако, некоторые особенности 1-й редакции. Что касается партии Карла, то она требует от лирического тенора большой силы и насыщенности звука. Мамонтов продолжал: «О постановке я не говорю, тут есть место для всей шаблонной роскоши Большого театра». В процессе работы, все более увлекаясь оперой, он отказался от взгляда на «Орлеанскую деви» как на произведение помпезного характера. В цитированном письме читаем: «С постановкой мы сладим по-своему и, вероятно, не осрамимся, с моей точки зрения. Относительно музыкального исполнения я беспокоюсь больше. Вот несколько вопросов, которые требуют компетентного критерия: Иоанну поет Цветкова. Трогательные места партии она, конечно, передаст хорошо, но в сильных местах отсутствие физической силы будет заметно. Она успокоилась теми купюрами, которые мы сделали. А не пострадает ли от этого интерес оперы?» Одно из предложений Мамонтова заключалось в том, чтобы партии менестрелей поручить не тенорам, как у Чайковского, а меццо-сопрано: «Вообразите Страхову, Балабанову, Черненко, Ростовцеву, Любатович и Губинскую в прекрасных изящных костюмах средневековых менестрелей, поющих этот номер,— ведь это может быть так поэтично! Поговорите с П. Д. Кашкиным». Что касается сомнений, не пострадает ли впечатление от купюр в партии Иоанны, то они развеялись на спектакле. В заключение письма: «Я всей душой буду рад, когда перед Москвой красиво зазвучит «Орлеанская дева», это, как хотите, будет факт не маленький. Правда ведь? Раз Частная опера признается нами чем-то заслуживающим симпатии, чем-то благородным и чистым, то надо помогать ей защищаться от наведенных на нее мортир и крепостных орудий... Пушек у нас нет, а есть только неистребимая любовь. Ею надо сражаться»¹. «Орлеанская дева», как нам уже приходилось указывать, обнаруживает лишь внешние признаки близости к «большой опере». По существу же это лирическая драма. Героическое в образе Иоанны д'Арк также пронизано

¹ Библиотека СССР им. Ленина, ф. С. Кругликова, папка 8, ед. хр. 11.

лиризмом. И спектакль Частной оперы глубоко передал это лирическое начало.

Мамонтов видел «Орлеанскую деву» Шиллера в Малом театре, где гений Ермоловой царил над убожеством первой постановки (1884) и оперной роскошью возобновленного в новых декорациях спектакля (1893), видел исполнение Мейнингенской труппы (1890). Однако его спектакль был свободен от исторической бутафории. Постановка «Орлеанской девы» — одна из лучших режиссерских работ Мамонтова. Думается, что это произошло не случайно. Он любил искусство, поднимающееся над бытом, ему были близки сказочные образы Васнецова и волшебные видения Врубеля. В постановке «Орлеанской девы» он раскрыл трагедию благородной души, павшей жертвой жестокого мира, неспособного оценить величие ее подвига. Мамонтов сопоставил пышный, пустой придворный церемониал и высокую простоту и величие девы. Она находилась в центре, ее окружали король, Агнеса, архиепископ, придворные, но ближе к ней стояли знаменосцы-солдаты. Одиночество Орлеанской девы раскрывалось в сцене коронации, где толпа придворных и король бежали от нее, как от зачумленной. А смерть на костре была решена как победа героини, и огненные языки пламени окружали ее голову подобно нимбе на картинах старых живописцев. Декорации к опере написал Поленов. К сожалению, эскизы не сохранились. Ипполитов-Иванов, дирижировавший спектаклем, писал: «В «Орлеанской деве» Савва Иванович проявил себя большим художником-режиссером как в картинном расположении хоровых масс и общей планировке отдельных сцен, где все было продумано, а потом удачно и красиво выполнено, так и в проработке отдельных партий». Особенное внимание постановщик уделил работе с Цветковой. По свидетельству Ипполитова-Иванова, «всю партию Иоанны он прошел до мелочей с исключительно даровитой Е. Я. Цветковой и проявил себя тонким психологом»¹.

Рецензенты первых спектаклей указывали на некоторую болезненность и нервную экзальтацию Иоанны — Цветковой. Однако психопатологические элементы играли второстепенную роль в решении образа Иоанны д'Арк и постепенно сглаживались, исчезали. Несомненно, Мамонтов и Цветкова были знакомы с трудами, посвященными исторической Иоанне д'Арк, в частности, с попытками рационалистически объяснить истерию слышимые героиней «небесные голоса». П. Ковалевский, писавший о душевной болезни Грозного, выпустил в 1898 году книжку «Психиатрические эскизы из истории». Один из этюдов посвящен Орлеанской деве; начиная работу над ролью, артистка использовала некоторые данные, содержащиеся в нем. Она шла по пути Шаляпина, как и он, отбрасывая крайности и

¹ М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, с. 97.

односторонность сугубо медицинской трактовки исторической личности. Образ Орлеанской девы привлек артистку нравственной чистотой, духовным величием. Цветкова — Иоанна была хрупка и, казалось, даже болезненна. В ее облике было нечто отроческое. В отличие от предшественниц, подчеркивавших бестрепетную уверенность Иоанны в себе, она показывала, как борются в ее душе сомнения в собственных силах и вера в призвание. Уже в I действии артистка рисовала образ в его драматических противоречиях, поэтому последующие события — встреча с Лионелем и сознание, что она нарушила обет, — были подготовлены. Вместе с тем артистка не подчеркивала слабости Иоанны. Напротив, главным была сила ее духа. Ю. Энгель писал: «С первой же минуты после поднятия занавеса лицо Иоанны, полное тайной силы, глубоко сосредоточенное, привлекает к ней внимание и симпатии зрителя, не покидающие ее затем в продолжение всей оперы. С каким глубоким чувством и вместе с тем умением была передана ария Иоанны в I акте: «Простите вы, поля!» Артистка начала ее не у рампы, как сделала бы всякая заурядная исполнительница, а в глубине сцены, полуоборотившись к родным полям и лугам, — это сразу наложило печать трогательности и искренности. Мы не станем перечислять всех отдельных удачных мест в исполнении Цветковой, скажем только, что образ Иоанны, созданный ею, глубоко западает в душу слушателя, и это несмотря на то, что голос артистки не совсем подходит к героическим местам в партии Иоанны, требующим необыкновенной силы, стойкости и выносливости в голосе исполнительницы»¹. Здесь сказалось традиционное представление об Орлеанской деве. И другие рецензенты также указывали, что для данной партии нужен голос большой мощи. Когда Собинов впервые исполнил партию Лоэнгрина, высказывались суждения, что здесь нужен драматический тенор, что артист чрезмерно лиризует образ. Позднее, однако, интерпретация Собинова стала определяющей для русской традиции. То же нужно сказать и о Цветковой — Орлеанской деве.

Она появлялась во II действии преображенной, девой-воительницей, но и здесь не утрачивала нежной прелести. Иной представляла она в III акте, в сцене с Лионелем, когда, казалось, дотоле легкие для нее доспехи становились тяжелы, рука не могла поднять меч. Из глаз уходит свет, она казалась внутренне поникшей. И если сила к ней возвращалась, то для того, чтобы оплакивать себя, измену долгу. Цветкова обладала высоким драматическим талантом, и ее мимика не уступала вокальной передаче. С большой эмоциональной силой проводила она сцену, когда Иоанна молча внимаёт обвинениям отца. Ужас охватывает ее при ударе грома и при взгляде на Лионеля.

¹ Ю. Энгель. Глазами современника, с. 50.

В сцене сожжения Иоанны все внимание сосредоточено на лице героини. Не повторяя того, что сделал Шаляпин в «Хованщине», Цветкова передавала (средствами мимики) героизм чистой души и духовное величие Орлеанской девы. Чтобы ничто не отвлекало внимания зрителей, Мамонтов свел до минимума эффект разгорающегося костра. Решение финала было живой картиной. Пламя озаряло одухотворенное лицо мученицы. Один из рецензентов писал: «Прекрасное воплощение Цветковой сценического образа экзальтированной «пророчицы» и вонтелинны, полное огня и увлечения пение, первый темперамент и благоговейная преданность своей художественной задаче — все это обличает в Цветковой неподдельный талант, а не только «более или менее» хорошую выучку. Момент встречи с Лионелем, последующую сцену у Реймского собора Цветкова изображает с потрясающей силой; диву даешься, откуда в такой хрупкой оболочке берется столько психической энергии»¹. Ипполитов-Иванов, дирижировавший оперой Чайковского, писал: «Сцена с отцом перед собором, дуэт с Лионелем и сцена смерти [в исполнении Цветковой] производили глубокое впечатление. Я должен признаться, что без волнения не мог смотреть на лицо артистки, глаза мои невольно наполнялись слезами, и я вынужден был дирижировать наизусть, так как совершенно не видел партитуры... Надо было иметь действительно исключительное дарование Е. Я. Цветковой, чтобы на своих плечах вынести вокальную и драматическую трудность партии и в исполнении подняться на высоту первоклассной артистки»². Партия Орлеанской девы навсегда вошла в ее репертуар, она исполняла ее и после крушения Частной оперы, в театре Зимина, неизменно вызывая восторг слушателей. Не будет преувеличением сказать, что Цветкова — Иоанна — художественное явление, стоящее в одном ряду с Забелой — Волховой и Марфой, Неждановой — Татьяной и Эльзой, Собиновым — Ленским и Лозингрином.

В своеобразном творческом соревновании Е. Цветковой и Н. Забелы нет победительницы и побежденной. Несходными были их творческие индивидуальности и созданные артистками образы Мими и Снегурочки. Быть может, Забела глубже выявляла сказочную природу Снегурочки, и в ее исполнении отчетливее звучала печаль расставания с жизнью. Снегурочка так и оставалась волшебным видением, мелькнувшим среди людей. Ее темой была несбыточность счастья, неосуществимость мечты. П. Мамонтов, сопоставляя трех Снегурочек Мамонтовской оперы (включая Паскалову), писал, что «самой поэтической, незабываемой Снегурочкой была Н. И. Забела со своим мягким, воздушным лирическим голосом. Она создавала незабываемый, поэтический, наилучший из всех, самый совершенный образ

¹ «Искусство», 1900, № 68.

² М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, с. 97.



Снегурочки»¹. Цветкова трактовала роль иначе. Она передавала и наивность девочки, не знающей жизни, ее холодность и страсть, вспыхнувшую и погубившую ее. П. Мельников, сожалея, что во время петербургских гастролей Цветкова не выступала в партии Снегурочки, писал: «Все-таки досадно, что нельзя было показать Цветка в этой роли. Это огромный пробыл. Цветочек так кристально чиста, так трогательна в этой роли, что вызывает невольно слезы умиления, как было со мной, когда я услышал впервые ее лебяжий клич над синими водами. А такие минуты редки и не забываются»². Снегурочка Забелы — образ фантастически романтический, Снегурочка Цветковой — более земной; но не менее поэтический.

Новый, 1899 год Мамонтов, несмотря на то что над его головой все более и более сгущались тучи (приближался финансовый крах, слух о котором проник в печать), встретил полный надежд и широких планов. «Орлеанская дева» прошла с большим успехом, Римский-Корсаков обещал передать театру «Царскую невесту», началось строительство нового здания, укрепился состав труппы. Кругликов писал в конце 1898 года Мамонтову: «Вы стремитесь все к новым и новым берегам, какие бы преграды ни выросли Вам на пути. Трясины — вздор: по ним уже катят поезда на наш Крайний Север. Всякая газетная и иная свистопляска тоже вздор; из всякой передраги Вы по праву выходите победителем и снова жаждете, с кем бы повоевать, что бы такое новое провести и выдвинуть. Начинается в искусстве новое — Вы уже тут как тут со своей помощью и поддержкой, то как меценат, то как издатель, то как художник, то как душа оперного предприятия, с его передовым репертуаром. Вы — враг консервативной плесени и консервативного застоя. Вы — новатор в самой сущности Вашей природы, Вашего умственного кругозора, Ваших художественных порывов. Французские революционеры пели «*Ça ira*». Но Вам мало сознания, что что-то, для Вас желательное, когда-нибудь пойдет. Вам вынь да положь сейчас, сию минуту, Вы счастливы, когда оно уже идет. И Ваша песня — «*Ça va*». Вероятно, потому Вы и Савва!»³. Это искреннее и дружеское письмо — верная характеристика Мамонтова.

Предстояли изменения характера деятельности Частной оперы, в значительной степени вызванные предстоящим уходом Шаляпина. В сентябре 1899 года истекал срок его контракта. Отношения Мамонтова с артистом обострились. Шаляпин часто уезжал на гастроли, не согласовывая их, зачастую в разгаре сезона, ломая репертуар. О возможности его ухода стал проникать слух в печать. Этим воспользовался управляющий москов-

¹ П. Н. Мамонтов. С. И. Мамонтов, л. 136.

² Театр. Музей им. Бахрушина, рукоп. отд., № 16358.

³ Библиотека СССР им. Ленина, ф. С. Кругликова, папка 8, ед. хр. 11.

скими императорскими театрами В. А. Теляковский, и Шаляпин после триумфа в «Борисе Годунове» подписал с ним контракт на более выгодных условиях, чем в Мамонтовской опере. Хотя переговоры, по словам Теляковского, велись тайно, Мамонтов тогда же узнал о них. Конфликт обострился во время гастролей Частной оперы в Петербурге (1899). Кругликов писал Римскому-Корсакову (29 мая 1899 г.) о возникших в последнее время «недоразумениях» с Шаляпиным, ведшим «себя непозволительно весь конец святой, да и прежде. Дня три тому назад его капризы привели к необходимости даже нарушить с ним контракт, имевший силу до 23 сентября 1899 года»¹. Попытки объяснить уход Шаляпина художественными соображениями (недовольство музыкальной стороной) не выдерживают критики. Шаляпиным руководил материальный расчет. Так его уход был расценен и самим Мамонтовым, который не простил артисту его поступка.

Без Шаляпина театр не мог продолжать работать по-прежнему. Кругликов сообщал Римскому-Корсакову о том, что Мамонтов задумывает искрение и горячо изменить характер оперной антрепризы, в том смысле, чтобы не играть более на отдельных даровитых исполнителях, а на общем ансамбле. Слова эти знаменательны, хотя, не прозойди с руководителем театра катастрофа, он, конечно, не отпустил бы Шаляпина. Мамонтов понимал, что Частная опера не может быть подлинно музыкальным театром до тех пор, пока за дирижерским пультом не станет талантливый русский музыкант. Выступления Рахманинова были кратковременными. Он провел основную работу по разучиванию партий Бориса Годунова и Сальери, по спектаклями дирижировал Труффи. В 1899 году Мамонтов пригласил Ипполитова-Иванова. Это было последнее, что он успел сделать для Частной оперы, если не считать 30 000 рублей, которые были им переданы К. С. Винтер на тот случай, если сам не сможет принимать участие в делах театра. Мамонтов знал, что ему грозит катастрофа, но и зная это, продолжал отдавать все силы, энергию и средства своей «любвинице» — Частной опере. Если составить синхронистическую таблицу деятельности Мамонтова в последние 8 месяцев до ареста (11 сент. 1899 г.), то нельзя не поразиться его выдержке. Он ставил спектакли, намечал репертуар, формировал труппу, следил за строительством нового здания, обсуждал с Римским-Корсаковым вопросы, связанные с подготовкой «Царской невесты», и в это же время отчаянно пытался освободиться от петли, брошенной врагами и некоторыми из вчерашних «друзей».

Обстоятельства «дела Мамонтова» таковы. Он был председателем правления Московско-Ярославско-Архангельской же-

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, фонд Н. Римского-Корсакова.

лезной дороги и перевел с ее счета 7 миллионов рублей в виде займа Петербургскому механическому заводу, который вынужден был приобрести по «предложению» министра финансов С. Ю. Витте. Об этой операции были осведомлены члены правления и сам Витте. Мамонтов рассчитывал получить концессию на постройку новой железнодорожной линии и вернуть деньги, но у него было немало врагов, в том числе иностранцев, которые также стремились захватить концессию. Решающую роль сыграло соперничество Витте с министром юстиции Муравьевым. Последний рассчитывал свалить соперника, уничтожив Мамонтова. Спасаясь, Витте предал Мамонтова. Он послал для ревизии дел правления своего чиновника Хитровó, который и «обнаружил» недостачу нескольких миллионов. Мамонтов пытался найти выход, но Витте отказал ему в помощи, а частный банк соглашался предоставить ссуду не на ростовщических, а палаческих условиях. Мамонтов был арестован. Летом 1900 года состоялся процесс. На суде выступали многочисленные свидетели, в том числе сотрудники Мамонтова и рабочие. В топографическом отчете приведены слова начальника железнодорожных мастерских: «Да ведь это — отец второй, добрая душа. Он один был такой и другого такого не было и не будет. Плакали мы горько, когда его взяли под арест. Все служащие сложиться хотели, внести, кто сколько может, чтобы только вызволить сго... две тысячи человек подписались... вот какой это человек»¹. Другие свидетели и эксперты показали, что Мамонтов покупал в убыток восточно-сибирские заводы, чтобы они не попали в руки иностранных капиталистов. Процесс показал, что Механический завод стал одним из лучших в стране. Для современников ясна была подоплека обвинений, хотя, конечно, о вражде и соперничестве министров в речах не упоминалось. защите, представленной лучшими силами адвокатуры (Ф. Плевако) и свидетелям, в том числе Н. Г. Гарину-Михайловскому, удалось опровергнуть клевету и измышления; суд оправдал Мамонтова, который, однако, был разорен; за долги были проданы ценнейшие картины русских художников, скульптуры, все, что он собирал всю жизнь. Осталось Абрамцево, приобретенное на имя жены, и гончарная мастерская за Бутырками.

Арест Мамонтова произошел в канун открытия сезона. Частная опера почти одновременно лишилась руководителя, на средства которого существовала, Шаляпина и К. Коровина, также перешедшего в Большой театр. Во время судебного процесса было прочитано письменное показание К. Винтер об участии Мамонтова в делах Частной оперы. Она утверждала, что первое время опера принесла 20 000 рублей убытку, «но в последнее время предприятие окрепло и в помощи Мамонтова

¹ Дело Мамонтова, Арцыбушева, Кривошеина и др. Полный и подробный отчет. М., 1900.

не нуждалось. Савва Иванович поддерживал его нравственно, стоял во главе его и, разумеется, делал это бескорыстно». На самом деле убытки нечислялись не 20 000 рублей, а неизмеримо большей суммой, да и в последнее время Мамонтову приходилось тратить на театр огромные деньги. Арест Мамонтова был тяжелым ударом. Не менее тяжелым явился уход Шаляпина. Чтобы удержать его, нужно было уплатить дирекции императорских театров крупную неустойку. Театр безуспешно пытался получить ссуду у С. Т. Морозова, банкира К. Осипова и одного театрального деятеля и фабриканта. Была предпринята последняя попытка удержать Шаляпина. Его увлекла партия Грязного в «Царской невесте», над постановкой которой работал театр. От его имени П. Мельников просил Римского-Корсакова транспонировать партию. Композитор не согласился. Отказ Римского-Корсакова носил принципиальный характер. Оссовский привел следующие слова автора «Царской невесты»: «Шаляпин... искажает своим гением правильное соотношение музыкальных ценностей (композитор — исполнитель) и отвлекает собой публику от произведения и впечатления в целом»¹. Участие Шаляпина в «Царской невесте» сосредоточило бы на себе все внимание зрителей, тогда как «Царская невеста» — опера ансамблевая, и, как ни велика и значительна роль Грязного, все же в центре — образы Марфы и Любаши. Вместе с тем нельзя не пожалеть, что Римский-Корсаков отказался транспонировать партию; нет сомнений, что Грязной в исполнении Шаляпина стал бы вровень с Борисом Годуновым.

Осенью 1899 года Частная опера оказалась на грани гибели. Позднее Мамонтов обвинял в печати (не называя имен) некоторых представителей администрации театра в том, что они обманули его доверие и расхитили имущество. В труппе началось брожение. Кто знает, как сложилась бы судьба Частной оперы, если бы не самоотверженность, бескорыстие и энергия нового ее руководителя — М. М. Ипполитова-Иванова. Некоторое время формально распорядительницей оставалась К. Винтер. Ипполитов-Иванов положил конец «борьбе за власть», сплотил труппу и провел реорганизацию антрепризы в Товарищество Частной оперы. Он осуществил постановку «Царской невесты» (ее включил в репертуар Мамонтов), «Сказки о царе Салтане», «Кащей Бессмертного», «Чародейки», «Черевичек», «Кавказского пленника», «Сарацина», «Вильяма Ратклифа», «Сына мандарина» и др. Он увеличил оркестр и хор, повысил музыкальный уровень спектаклей. При нем был заново разучен «Садко». М. Врубель, после ухода К. Коровина в Большой театр (дек. 1899), стал главным художником театра. При Ипполитове-Иванове в труппу вступили новые артисты, в том числе такие выдающиеся, как В. И. Петрова-Званцева, Н. А. Шевелев.

¹ А. Оссовский. Воспоминания. Исследования, с. 42

Последний этап существования Частной оперы как Товарищества (1899—1904) был продолжением и развитием традиций, заложенных Мамонтовым. Но то обстоятельство, что успех «Бориса Годунова» после ухода Шаляпина не уменьшился, а приобрел иной характер (партию Бориса исполнял П. Оленин), свидетельствовало, что теперь зрителей привлекали опера и ансамбль в целом. Наибольшее значение в деятельности Частной оперы имели постановки опер Римского-Корсакова. Они поддерживали и усилили интерес зрителей к театру. В предшествующую пору отношения композитора с Мамонтовым пережили кризис. Римский-Корсаков выражал недовольство недостаточно высоким музыкальным уровнем постановок, отстаивал свое право решать вопрос о степени готовности спектакля. Мамонтов с этим не соглашался, так как считал, что вся полнота художественной власти принадлежит руководителю театра. Теперь положение коренным образом изменилось. Ипполитов-Иванов, ученик и друг Римского-Корсакова, оберегал его интересы. Для дирижера на первом месте стоял вопрос музыкального ансамбля.

ГЛАВА XIV

1

«Царская невеста» — одно из высших завоеваний Римского-Корсакова и самая репертуарная его опера. Между тем многие современники, в том числе близкие ему, увидели в произведении, претворяющем и развивающем традиции Глинки, отход от принципов кучкизма и творческих исканий. «Устарелость» музыкальной структуры «Царской невесты» противопоставлялась новаторству «Псковитянки». Однако «Царская невеста» знаменовала движение вперед, а не возвращение вспять. В беседе с музыкальным критиком П. Карасевым (1900) композитор заметил, что в «Псковитянке» закругленных номеров не меньше, чем в «Царской невесте» (игра в горелки, сказка мамки, хор «По малину я ходила молода», дуэты Ольги и Тучи и др.). «Только в области драмы,— заметил Римский-Корсаков,— [я] действовал менее смело, чем теперь. С точки зрения драмы в «Псковитянке» есть такие промахи, каких бы я теперь не допустил. Сцена веча слишком закругленна, в ней уж чересчур много стройности; даже речи отдельных лиц в ней вставлены в рамки. Я слишком робко держался в то время закругленных форм. Но почему-то «Псковитянку» тогда хвалили, а «Царской невесте» ее закругленность ставят в упрек»¹.

В новой опере Римский-Корсаков не отказался от того, что было им завоевано, но обогатил принципы музыкальной драм-

¹ «Русская музыкальная газета», 1908, № 49, с. 1116.

тургии, введя развитые и сложные ансамбли, подобных которым дотоле у него не было (квартет II и секстет с хором III действия). Он справедливо полагал, что существует столько же оперных форм, сколько оперных сюжетов, и верность этого тезиса доказал своим творчеством. Римский-Корсаков никогда не был исключительным приверженцем речитативной оперы, и даже «Моцарт и Сальери» не повторяет структуры «Каменного гостя». Обращение к формам классической оперы вызвано многими причинами. До встречи с Частной оперой Римский-Корсаков не соприкасался столь тесно с деятельностью театра, а ограничивался посещением оркестровых репетиций и премьер. Теперь положение изменилось. Наблюдая за практикой Частной оперы, ее репертуаром, следя за восприятием зрителем, он не мог не задуматься над природой успеха (или неуспеха) того или иного (не только собственного) произведения. Несмотря на споры с Мамонтовым, Частная опера стала театром Римского-Корсакова, и ее триумф или неудача не могли не волновать композитора. Именно в эту пору мысли автора «Садко» столь часто обращаются к проблеме оперной сценичности. С этих позиций он подверг оценке оперы Чайковского, Кюи, а значит, и собственное. Раньше его отношение, например, к «Чародейке», было сдержанно отрицательным. Теперь он советовал Кругликову включить ее в репертуар театра. Думается, это произошло не случайно. «Царская невеста» представляет собой момент наибольшего приближения Римского-Корсакова к Чайковскому.

Принципы, характерные для оперной драматургии «Царской невесты» — глубокий психологизм, напряженная конфликтность, сжатость и концентрированность действия, использование многообразных оперных форм, щедрый и эмоционально насыщенный мелодизм, — все это роднит ее с «Чародейкой». На это принципиально указал Асафьев. Есть известный параллелизм и в сценических ситуациях и характерах. Охваченный страстью князь психологически близок Грязному, а Княгиня, изводящая отравой ненавистную соперницу, предвосхищает действия Любаши. Показ личных судеб героев во взаимосвязи с окружающим миром, живое участие массы в действии также позволяют сблизить оба произведения. Римский-Корсаков стремился выразить драматическое через лирическое. Композитор как-то сказал: «Истинно хорошая драматическая музыка вовсе не та, которая изображает одни лишь раздирающие вопли, а та, которая во всякий момент, верно, ярко и образно передает сценические положения и чувства героев»¹.

Действие оперы развивается на ярко и многосторонне обрисованном бытовом фоне (пирушка опричников, сцены славления царя, хор сенных девиц), жанровая сцена в начале II действия,

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2, с. 284.

разгульная песня опричников, обручение в III акте и т. д.). Бытовые и обрядовые сцены выполняют не только функцию фона. Суровый образ Грозного властвует в опере, начиная с первой темы увертюры, продолжая «Славой», приобретающей в зависимости от ситуаций, вернее, определяя их, различный характер (хор опричников (I д.), молчаливая встреча царя с Марфой, финал III акта («царское слово»), где тема «Славы» сплетается с темой Грозного, заимствованной из «Псковитянки». Композитор характеризует Грозного двумя темами — торжественно-величавой и мрачной. Первая дает как бы «парадный» образ, вторая — истинный. Если в «Псковитянке» суровая и мрачная тема оправдана тем, что ее породила борьба царя с врагами, то в «Царской невесте» она приобретает иную семантику — это символ зловещей силы, разрушающей счастье. Сходно обрисованы и опричники. Торжественная «фанфарность» характеризует их внешний облик — отблеск царственной власти; истинная природа раскрывается в разгульных хорах и косвенно — в отношении народа к царским «псам», а музыкально — в использовании элементов целотонной гаммы в характеристике Малюты. Конечно, Римский-Корсаков не ставил перед собой задачу дать исчерпывающую музыкальную характеристику опричнины. С ней связан Грязной, человек жестоких и безудержных страстей, родственный лермонтовскому Кирибеевичу. Композитор избегает прямолинейных характеристик и разделения действующих лиц на злодеев и жертв насилия. Жертвой является и Марфа, и ее губительница Любаша. У Мея она одержима ревностью и ненавистью к сопернице, в опере ею движет всепоглощающая любовь к Грязному, надежда на то, что, избавившись от соперницы, она вернет его. Не предвкусение гибели Марфы звучит в ее арии (после ухода Бомелия, готовящего зелье), а печаль и скорбь. Монолог заканчивается словами: «Не любит, нет, не любит». По пьесе эти слова характеризуют только отношение Марфы к Грязному. Между тем скорбно-прокипевшая интонация Любаши говорит и о другом. Справедливо замечание В. Кандинского, что «основной темой арии является страстная любовь Любаши, а не ее ненависть»¹. Можно прибавить, что «не любит» относится не только к Марфе и Грязному, но к Грязному и Любаше. Так властью музыки Римский-Корсаков углубляет и переосмысляет, казалось бы, проходную реплику.

В Любаше есть сила страсти, самозабвение, готовность пойти на любую жертву ради любимого. Это один из самых глубоких женских образов в русской оперной литературе, рядом с которым можно поставить только Марфу в «Хованщине» и Настасью в «Чародейке». «Царская невеста» — трагедия русской женщины XVI века. Любаша, как и Марфа, обречена. Предчув-

¹ И. А. Римский-Корсаков. Музыкальное наследство. М., т. I, 1953, с. 130.

стве собственной участи пронизывает гениальную песню «Снаряжай скорей, матушка родимая». Значение этой проникновенной мелодии раскрывается в построенном на ее основе интересно II действия. «Покупая» ценой позора отраву, Любаша губит не только Марфу, но и себя. Мир Марфы — царство красоты и мечты, зеленый сад, в котором прошли ее детство и юность. Римский-Корсаков показал, что и в безумии Марфа сохраняет высокую духовность, но ее мечтательность приобретает, по контрасту с реальностью, трагический смысл, как и колыбельная безумной Марии над трупом Андрея в «Мазене».

Композитор болезненно воспринимал упреки в том, что в «Царской невесте» он пошел назад, оказался в плену консервативных представлений. Он писал: «Я уверен, что «Царскую невесту» пока никто не оценил и, отводя ей последнее место в ряде моих опер, вследствие несоблюдения в ней идеалов Могучей кучки, делают непростительную ошибку. Я был бы в восхищении, если б оказалось, что «Царская невеста» порвала окончательно ту паутину, в которой мы запутались в новой оперной музыке, и звучит она, поверь, вовсе не старомодно, а очень живо». И в другом письме к жене год спустя: «„Царская невеста“ представляет собой ясный и откровенный поворот к пеню, а следовательно, не назад, а вперед, и если этот поворот не вызовет оперного искусства к дальнейшей жизни, то, следовательно, ему суждено погибнуть в том болоте, в котором оно начало увязать, несмотря на все талантливые пробы правды, которыми только отчасти искусство может воспользоваться»¹.

Думается, справедливее всех современников оценил историческое значение «Царской невесты» Кашкин. В его рецензии читаем: «„Царская невеста“ представляет в музыке явление очень крупное, своеобразное, которому, быть может, суждено оказать большое влияние на композиторов последующего поколения. Пускай существуют превосходные образцы музыкальной драмы, но с ними наряду имеет право на существование и опера в прежнем смысле, хотя и обновленная всеми новейшими завоеваниями музыкального искусства. «Царская невеста» есть образец именно такой обновленной оперы. Композитору чрезвычайно удалось согласовать законченность музыкальных форм с верностью выражения драматических положений и отдельных, наиболее сильных моментов. В музыкальной драме, по Вагнеру, все внутренние мотивы действия, изображение состояния действующих лиц и пр. поручаются оркестру, имеющему в этом отношении первенствующее значение. Н. А. Римский-Корсаков делает опыт возратить остальным исполнителям полное главенство и поручает им изображение всех главных моментов и настроений»². Кашкин вновь возвратился к оценке взволновав-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальное наследие, т. 2, М., 1954, с. 76 и 91.

² «Московские ведомости», 1899, № 291.

шей его оперы. Он один из первых заметил, что квартет II действия по своим достоинствам напоминает лучшие страницы «Жизни за царя». Позднее на параллель с Глинкой укажет и автор оперы. Кашкин отметил высокую талантливость чисто драматических эпизодов, в частности, сцены Любаша с Бомеллем. Постановщик спектакля В. Шкафер подошел к опере как музыкально-психологической драме. Так как Римский-Корсаков широко применил в опере систему лейтмотивов, режиссер стремился использовать аналогичный метод и в сценическом действии. Режиссерски и актерски (Шкафер исполнял партию Бомелля) он показывал, как вспыхивает в сердце лекаря страсть к Любаше при первом ее появлении. Поймав его взгляд, любовница Грязного гневно вскидывает голову, а затем отводит глаза; то же движение повторялось в финальной сцене II акта.

Декорации писал М. Врубель. Он хотел, чтобы красочная гамма отвечала музыке, душевному состоянию героев. Этот замысел не всеми был понят, и повременский критик М. Иванов писал о серых, полных декорациях и костюмах. Эта «блеклость» тонов, вернее, поэтическая дымка призвана была воссоздать не столько реальный быт, сколько духовную атмосферу действия. Можно судить о декорациях «Царской невесты» только по двум сохранившимся акварельным эскизам II и IV актов. Особенно интересен первый эскиз, передающий настроение ранней осени. Справедливо замечание М. Пожарской: «Все создает впечатление какой-то хрупкости, прозрачности, грусти. Об этом эскизе Врубеля можно сказать, что на нем изображен не столько реальный мир, в котором живет Марфа до ее встречи с Грязным, сколько та ускользающая мечта о днях ее юности которая будет ей грезить в золотой клетке царского дворца»¹. Действительно, в эскизе есть печаль, предчувствие увядания. Эскиз последнего действия носит рабочий характер (он разграфлен на квадраты), но замысел декорации ясен; это действительно клетка, в которой томится большая птица. Сохранился эскиз костюма Грязного; как обычно у Врубеля, это и зарисовка облика героя. Пожарская пишет, что облику Грязного, «с его курчавыми черными волосами и суровым взглядом «огненных» глаз, художник придал что-то восточное, „нерусское“». Можно высказать предположение о причинах. Художник, погруженный в мир образов Лермонтова, вероятно, почувствовал внутреннее психологическое родство Грязного и опричника Кирибеевича. Еще в конце 80-х годов Врубель написал превосходную акварель, изображающую задумавшегося опричника. «Восточное» есть не только в облике Грязного, но и в его черкесского типа одежде. Эскиз, созданный художником, необычайно выразителен. В нем есть страстная сила и глубокий драматизм.

¹ М. Пожарская. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1970, с. 74.

Все рецензенты указывали на замечательный состав исполнителей и редкий музыкальный ансамбль. Кашкин писал: «Успеху несомненно содействовало исполнение, по нашему мнению, превосходное. Как-то на все партии подобраны свежие, хорошие голоса, все ансамбли хорошо слажены, оркестр аккомпанирует прекрасно. На сцене театра Солодовникова ни одна опера не шла с таким ансамблем и так разумно во всех отношениях. Видно было, что все исполнители вдохновлялись сочинением, да и выучено оно было под руководством отличного музыканта. Сам композитор на репетициях делал лишь указания относительно деталей и, между прочим, ходатайствовал перед медными инструментами о мягкости тона, отсутствии крикливости, что для Москвы и здешних музыкантов не особенно привычно... Постановка сделана очень хорошая. Костюмы блещут роскошью, а декорации стильны и художественны»¹. Критик особо отметил выдающийся художественный успех Н. Забелы — Марфы и А. Ростовцевой — Любаши, хотя недооценил песню без сопровождения: «Как-то странно, можно сказать, неестественно слышать в опере очень длинную мелодию без аккомпанемента». Времена меняются и сейчас более чем странно читать подобное замечание талантливого критика. Но победить привычные представления было нелегко даже ему. Кашкин попутно высказал сомнение, всем ли певицам удастся петь верно, не понижая и не повышая тона. Он писал: «Нововведение... представляется нам не совсем практичным. Ростовцева, певшая партию Любаши, очень тверда в музыкальном отношении, но и за нее нельзя ручаться, что она всегда удержится в тоне на протяжении двух длинных и протяжных куплетов, а для многих исполнительниц это просто будет невозможно»². Сценическая история оперы развеяла эти опасения. Римский-Корсаков писал, что страх певиц оказался напрасным: «тесситура мелодии эолийского лада g-moll была выбрана настолько удобно, что все певицы оставались, к удивлению своему, всегда в тоне, а я говорил им, что песня эта у меня заговоренная»³. Песню как раз на середине разделяет оркестровая фраза, словно выражающая вздох восторга слушателей (так это воспринимается) и в то же время дающая певице необходимую опору. Это один из примеров того, как, казалось бы, чисто технический прием служит художественно выразительной задаче. Кашкин писал: «Начиная с дуэта с Григорием Грязным, Ростовцева сосредоточивает на себе внимание для всех сцен, в которых она принимает участие. Правда, ее роль и партия сильны сами по себе, но, кроме того, она является и превосходной исполнительницей, с которой в этой партии очень трудно соперничать, так много искусства и таланта

¹ «Московские ведомости», 1899, № 296.

² Там же.

³ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 617.

она здесь вкладывает». В сцене Любаши с Бомелием «Ростовцева показала себя... совсем законченной артисткой и создала вполне цельный сценический образ. Эта артистка, которую так недавно еще почитали чуть не начинающею, выросла чрезвычайно в своем значении, и лучшую Любашу едва ли можно желать». Последнюю сцену Ростовцева «провела прямо превосходно; она даже умирает красиво, без натурализма, что мы считаем большим достоинством»¹. Критик не ошибся в высокой оценке молодой артистки; ее дарование позднее ярко проявилось в театре Зимина в партиях Княгини («Чародейка»), Графини («Пиковая дама»), характерной роли Амелфы в первой постановке «Золотого петушка» и других ролях. Энгель писал: «Очень хороша Ростовцева в роли Любаши. Роль эта лучшая из всего, что создано покуда молодой артисткой. И голос ее превосходно звучал здесь, и сценическое исполнение подкупало увлечением и разнообразием оттенков. Только в прелестной песне I акта (без аккомпанеента) больше хотелось теплоты и настоящей народной «протяжности» в пении»². В первом спектакле Ростовцева несколько робела, страшась «выпасть из тона». Позднее она победила этот страх. Многие исполнительницы трудную и ответственную фразу Любаши «Тащи меня в свою конуру, немец» произносят вызывающе громко. Но ведь то, что ожидает Любашу, для нее страшнее смерти. В исполнении Ростовцевой, как позднее Петровой-Званцевой, в интонации был не вызов, а безнадежность и душевное оцепенение. Думается, что такая интерпретация более трудна, так как фразу Любаши нелегко спеть мецца воche.

Душой спектакля была Н. Забела — Марфа. Композитор восторженно отзывался о ее исполнении арии Марфы на концерте. Правда, в «Летописи» сказано: «Забела — Марфа пела прекрасно, высокие ноты в ее ариях звучали чудесно, но партия эта в общем менее ей подходила, чем партия Морской царевны»³. Не раз указывалось на расхождение этой итоговой оценки с той, которую Римский-Корсаков дал в письме к Забеле: «Когда я вспоминаю представление «Царской невесты», то на первом месте представляется мне Вы, Ваш голос и удивительное пение, которого я впредь не дождусь». Исполнение Забелой партии Марфы он называл идеальным. Вновь и вновь возвращаясь к впечатлению, испытанному им, композитор писал: «Я долго и до сих пор нахожусь под обаянием Вашего исполнения в опере моей. Исполнение сцен Марфы — для меня какой-то прекрасный сон». И в другом письме, говоря о выступлении другой, тоже талантливой исполнительницы той же партии: «После Вас, я убежден, никакая Марфа удовлетворить

¹ «Московские ведомости», 1899, № 296.

² «Курьер», 1899, № 294.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 215.

не может»¹. Можно подумать, что часть этих отзывов носит комплиментарный характер, если бы не исключительная прямота и правдивость композитора.

Как примирить первоначально восторженные оценки Римского-Корсакова с последней, сдержанной, как бы снимающей предшествующие похвалы? Можно думать, что первые отзывы возникли тогда, когда не было других воплощений образа Марфы — Инсаровой, Большки, Неждановой. Однако такое объяснение не является исчерпывающим. В «Садко» произошло идеальное перевоплощение. Образ Волховы отвечал индивидуальности артистки. Осовский писал о Забеле, камерной исполнительнице: «Когда она поет, чудится — перед вашими глазами колыхаются и проносятся бесплотные видения, кроткие и... почти неуловимые... Когда приходится им испытывать горе, это не горе, а глубокий вздох, без ропота и надежд»². Вероятно, образ Забелы здесь несколько стилизован «под Врубеля», но какие-то стороны индивидуальности артистки схвачены верно. Быть может, ее Марфе недоставало земной крови, и она казалась морской царевной в одеянии реальной девушки. Кто знает! Но в сознании современников все же именно она осталась идеальной Марфой — и не только потому, что первой исполнила сначала на концертной эстраде, а потом на сцене музыку Римского-Корсакова. И у нас нет оснований считать итоговую характеристику исполнения партии Марфы более верной, чем первоначальную оценку, данную композитором. По словам Кашкина, «Забела удивительно хорошо поет арию [Марфы]. Этот номер требует довольно исключительных голосовых средств, и едва ли у многих певиц найдется в самом высоком регистре такое прелестное мецца воche, каким щеголяет Забела. Трудно себе представить эту арию, спетую лучше. Сцена и ария сумасшедшей Марфы была исполнена Забелой необыкновенно трогательно и поэтично, с большим чувством меры»³. Столь же высокую оценку пению и игре Забелы дал и Энгель: «Очень хороша была Марфа [Забела], сколько теплоты и трогательности было в ее голосе и в сценическом исполнении! Вообще, новая роль почти целиком удалась артистке; чуть ли не всю партию она проводит в каком-то мецца воche, даже на высоких нотах, что придает Марфе тот ореол кротости, смирения и покорности судьбе, который, думается, рисовался в воображении поэта»⁴.

Исполнение Забелы отвечало намерениям автора; композитор следил за репетициями, «внимание его было направлено главным образом на партию Марфы, от которой он требовал очень спокойного, выдержанного образа и очень медленных темпов, особенно в обеих ариях, что у Н. И. Забелы выходило

¹ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков, вып. 4, с. 159.

² А. Осовский. Муз.-критич. статьи, с. 161.

³ «Московские ведомости», 1899, № 296.

⁴ «Курьер», 1899, № 294.

чудесно»¹. По отзыву Кругликова, «Забела — отличная Марфа, как в вокальном, так и в сценическом отношении. Арию II акта поет она неподобно; не подберу ей похвалы за последнюю сцену»². По словам С. Дурылина, «душой всего спектакля была Надежда Ивановна Забела — Марфа. В каждой музыкальной фразе, в каждом изгибе мелодии чувствовался подлинный трепет молодой души, в которой затеплилась радость первой любви, которая лучится от счастья, не ведая, что скоро темное облако беды погасит эту весеннюю зорьку... бесконечно трогательный образ Марфы, созданный Забелой, — это «чистейшей прелести чистейший образец» русской девушки»³. О. Книппер с восхищением отзывалась об исполнении артистки в письме к Чехову.

В богатом артистическими удачами спектакле заметное место занимал талантливый певец Н. Шевелев — Грязной. Правда, в пору постановки «Царской невесты» артист еще не обладал опытом, и сценическое исполнение было неровным. Ярче всего он проводил последнюю сцену. Ему близки были герои открытого страстного темперамента. Наряду с Грязным Шевелев был превосходным князем в «Чародейке» и Калашниковым. Он обладал характерным дарованием и позднее с большим юмором исполнял партию гонца в «Сказке о царе Салтане». Среди исполнителей одно из первых мест принадлежало Н. Мутину. Это был певец, обладавший прекрасным низким басом, высокой музыкальностью, идеальный интерпретатор партий эпического склада. К несчастью, жизнь его оборвалась трагически: потеряв голос, он покончил с собой на 41 году жизни. Кругликов писал: «Превосходный Собакин — Мутин. Мне всегда досадно, когда замалчивают его в этой партии. Дивный, ровный, без усилия льющийся могучий и красивый голос, одинаково пригодный как для кантилены, так и для речитативов, которые он здесь произносит с безупречной естественностью, мягким добродушием и теплотою»⁴. Критик указал на эффектное исполнение партии Лыкова А. Секар-Рожанским, особенно — написанной для него вставной арии III акта, а также на яркий вокально-сценический образ Бомелия, созданный В. Шкафером, и живую фигуру Дуныши — В. Страховой. Все рецензенты отмечали прекрасное исполнение оркестра: «Особенной похвалы заслуживает оркестр под управлением Ипполитова-Иванова, достигший в «Царской невесте» замечательного богатства и градации динамических оттенков и уравновешенной звучности»⁵.

Состав исполнителей «Царской невесты» обновлялся; партию Грязного пели П. Оленин и А. Круглов. Большое значение

¹ М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, с. 98.

² «Новости дня», 1900, № 6224.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальное наследство, т. 2, с. 322.

⁴ «Новости дня», 1900, № 6224.

⁵ Ю. Энгельс. Глазами современника, с. 58.

для спектакля имело выступление Петровой-Званцевой, обладавшей мощным, красивым, ровным во всем регистре меццо-сопрано и ярким драматическим дарованием. Расцвет ее деятельности относится к более позднему времени и связан с театром Зимина. Петрова-Званцева принадлежала к тем представителям русской художественной интеллигенции, которые после 1917 года отдали свой талант народу. Артистка выступала на сцене советского театра, а позднее была профессором Московской консерватории. Еще не раз нам придется говорить об этой выдающейся певице. Сейчас ограничимся несколькими замечаниями об ее выступлении в партии Любаши. У артистки помимо выдающихся вокальных данных и прекрасной школы (ученица В. Зарудной) был мощный драматический темперамент и стихийная экспрессия. Партия Любаши, как позднее Марфы в «Хованщине», принадлежала к числу лучших в ее репертуаре. Уже первое ее выступление в этой роли, несмотря на естественное волнение, сопровождалось большим успехом. Кругликов писал: «Удачнее всех показала себя г-жа Петрова. Хороший голос, ровный, молодой, обширного диапазона, теплого тембра, звучный. Фраза ясная, естественная, иногда горячая и яркая. Даровитость несомненная. Это — приобретение. И играть она будет хорошо, задатки к тому чувствуются... Два слова о первой песне Любаши. Ее Петрова поет хорошо, но могла бы спеть еще лучше... Чем более... в ней певица даст ширины, дыхания, тем более этот номер выиграет в характере»¹. Вскоре исполнение Петровой-Званцевой обрело полную свободу. Кашкин писал: «Петрова партию Любаши спела великолепно; лучшей исполнительницы этой партии едва ли можно пожелать»².

Римский-Корсаков писал жене накануне премьеры: «Опера разучена хорошо [Ипполитовым-Ивановым], голоса все как на подбор, я нахожусь в самом приятном настроении. Полагаю, что еще ни одна опера на московской сцене не шла так хорошо, как пойдет моя. Ростовцева будет прекрасная Любаша, она сделала, по-моему, величайшие успехи. Шевелев (Грязной) — прекрасный голос и чрезвычайно верная интонация; первую арию поет очень недурно... в речитативах он точен и в общем будет хорош. Мутин поет прекрасно; Надежда Иванова [Забела], по-моему, восхитительна. Шкафер (Бомелий) играет и поет умно. Гладкая (Домна) — то же... Хоры исправны (хотя сопрано слабы). Оркестр играет хорошо, темпы верные и оттенки есть»³. Кругликов сообщал Римскому-Корсакову в феврале 1900 года о том, что «Царская невеста» «идет все лучше, особенно в последнем акте, так все освоились с музыкальной стороной исполнения, что могут, без помехи музыке, сильно

¹ «Новости дня», 1900, № 6224.

² «Московские ведомости», 1900, № 289.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальное наследие, т. 2, с. 76.

играть, располагаться в естественно разбросанных группах,— и это очень хорошо выходит, впечатление прямо удивительное»¹. Вслед за Москвой опера была поставлена в Харькове, Саратове, Казани и других городах.

ГЛАВА XV

1

Вскоре после окончания «Царской невесты» Римский-Корсаков задумал «Сказку о царе Салтане». На смену трагедии пришла сказка, утверждающая торжество света и добра над злом. Композитора могла прельстить и своеобразная тематическая связь с предшествующей оперой: выбор царской невесты и попытка погубить избранницу. Композитор предполагал одно время развернуть в «Царской невесте» смотрины. Своеобразная реализация замысла — пролог «Сказки». И в этом произведении воплощена история женской судьбы. Подлинным драматизмом проникнуто ариозо Милитрисы во II акте. Злые силы в «Сказке», конечно, неизмеримо менее опасны, чем в «Царской невесте». Бабариха отнюдь не Бомелий, как и Салтан не Грозный. Разумеется, эти аналогии не дают основания устанавливать родственность двух опер, но едва ли они случайны. Речь идет о том, что могло предноситься творческому воображению композитора, когда он обдумывал новую оперу.

«Салтан» генетически связан с предшествующими сказочными операми Римского-Корсакова по сопоставлению и взаимопроникновению реального и фантастического миров и отчасти по музыкальному языку. Если основа «Садко» — былинный распев, то вокальная речь персонажей новой оперы также в известной мере стилизована, она то приближается к протяжной песне (в ариях-жалобах Милитрисы), то к раешнику, прибаутке, частушке, скоморошьему сказу. Композитор широко использовал фольклор, в том числе и городской. Кашкин писал, что песня «Во саду ли в огороде» «скорее мещанская, начала нынешнего столетия. Обязательность этой песни (она подсказана Пушкиным.— А. Г.) заставляет и в остальной музыке воздерживаться в бытовых деталях от экскурсий в русскую музыкальную старину, а держаться больше сравнительно новых песен городского простонародья, что представляет материал гораздо менее богатый и удобный, нежели старинные мелодии»². Римский-Корсаков использовал ряд песен (колыбельная «Ладушки-ладушки», «Занька, попляши», «Мне не спится,

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, фонд Н. Римского-Корсакова.

² «Московские ведомости», 1900, № 301.

не ложится») сравнительно нового происхождения. Однако утверждение Кашкина нельзя распространить на весь песенный репертуар, использованный в опере. Так, В. Обрам установила, что тематической основой дуэта сестер в прологе являются народные песни из сборника «100 русских народных песен» Римского-Корсакова — «Отдавала меня матушка замуж» и «Гулять хочется»¹, свидетельствующие о том, что композитор стремился использовать не только мелодику, но и жанровую природу, образное содержание песни. Аналогичный пример — свадебная песня «при уборе невесты к венцу» в сцене превращения Лебедь-птицы в Царевну-лебедь и обручения ее с Гвидоном².

Римский-Корсаков, стремясь придать действию сказочный колорит и черты арханки, в то же время сохранял приметы современного быта; это позволило ему использовать и старинный и современный фольклор. Для «Сказки о царе Салтане» характерна не только добродушная усмешка. Есть в ней и сатира. Рассказ Старого деда о войне, начавшейся из-за лаптя, раздразнившего птиц, вызывает в памяти эпизод «Истории одного города» Шедрина (войны головатяпов с соседями и поисках лаптей). Не так уже безобиден и рассказ старика о том, как малолетний Салтан, «в лошадки играючи, мне, убогому, на шею сел». По-шедрински звучит и диалог Старого деда и Скомороха о сиротах. Не следует ни преувеличивать сатирических намеков, ни игнорировать их.

Салтан пытается быть величественным и грозным. Но с того момента, когда в оркестре впервые проходит его игрушечно-«свириная» и преувеличенно «торжественная» тема, а затем появляется он сам, отчетливо возникает образ самодура. Некоторые критики указывали на родство Салтана с Тит Титычем Островского. В этом есть зерно правды. «Сделав предложение» Милитрисе, он тут же обрывает ее выразительной фразой: «Мне ли будешь прекословить?» Гнев его бессмыслен и нелеп. «Стражу всю сейчас повесить» — кричит он, убедившись в бессилии охраны устранить шмелиную крамолу, а затем тупо повторяет: «Без пощады всех повесить!» Однако самодурство Салтана не исчерпывает его характерных черт. Если бы он был только Тит Титычем, не за что было бы Милитрисе полюбить его. Помня об этом, Римский-Корсаков сообщает ему и способность искренно печалиться, тосковать. Но Салтан оплакивает не столько погибшую Милитрису, сколько себя, вынужденного томиться без женской ласки. «Плач» Салтана опирается не на тему Милитрисы, а на тему, характеризующую самого героя. Салтан неразрывно связан с миром реальным — Тмутараканью. Нарочитый примитивизм мышления обитателей царства, его

¹ В. Обрам. П. А. Римский-Корсаков и народная песня. «Музыкальное наследие», т. I, с. 265.

² Там же, с. 269.

быт раскрыты с реалистической убедительностью. Вместе с тем этот мир показан также в своеобразной поэтической дымке. Здесь живет, тоскует, тревожится, не получая известий от мужа (почти как Ярославна), Милитриса. Ей грозит беда, и народ, сочувствующий царице и бессильный помочь, противостоит, как и царица, Бабарихе, Поварихе и Ткачихе. В пределах I действия композитор использовал разнообразные средства выражения — от прибауток, скоморошских игровых приемов и реплик «балаганного деда» до пленительных народных детских песен и причитаний Милитрисы. Кашкин восхищался, с каким искусством Римский-Корсаков создал диалог Скомороха со Старым Дедом, воскресив одну из шуточных сцен, разыгрывавшихся в старину и не исчезнувших позднее. Интересно свидетельство критика: «В детстве пишущему эти строки еще случалось видеть на больших провинциальных ярмарках, вроде Сорочинской, исполнение таких сценок еще существовавшими тогда певцами-забавниками, странствовавшими по сельским праздникам, ярмаркам и забавлявшими народ своими шутками, прибаутками и комическими представлениями»¹. Тмутаракань, какой она показана в опере, — царство инертное, неподвижное, как и его владыка. Ему противопоставлен сказочный Леденец — держава Лебедь-птицы — Царевны-лебеди. Она олицетворяет поэзию, мечту и красоту, побеждающую зло и неправду. Счастливый финал оперы — не только восстановление союза Салтана и Милитрисы, бегство Бабарихи, раскаяние сестер, но и союз Леденца с Тмутараканью, которая освободится от былой косности.

«Сказка о царе Салтане», подобно некоторым операм Римского-Корсакова, двухпланова, (противопоставление реального мира фантастическому). Композитор говорил, что его опера написана в смешанной инструментально-вокальной манере, что фантастическая часть скорее подходит под первую, а реальная под вторую. Это, конечно, справедливо, но драматургия оперы богаче. Ведь и чисто инструментальная характеристика белки строится на песне. Образ Лебедь-птицы, становящейся Царевной-лебедью, обнаруживает тенденцию преодоления холодного инструментализма (имитирующего «птичьи в горле переливы»). Лебедь как бы стремится сбросить птичье оперение. Но и став девушкой, она не перестает быть волшебным фантастическим существом. Интонации песни, вернее, — человеческого голоса, входят в инструментальные эпизоды оперы. Плач Милитрисы слышен в симфоническом вступлении к III действию. Правда, его тема впервые проходит в оркестре в предшествующем действии. Поэтому вернее было бы говорить о своеобразном взаимопроникновении вокальных и инструментальных мелодий в бытовых и сказочных эпизодах. Сказочность характерна не только

¹ «Московские ведомости», 1900, № 391.

для фантастических, но и для бытовых сцен, так же как быт выступает и в фантастических эпизодах. Римский-Корсаков, создав поэтическую сказку, не боялся нарушить условность игрового мирка Тмутаракани, сообщая лирическую и драматическую взволнованность ариозо Милитрисы; не боялся использовать в эпизоде чтения грамоты прием Мусоргского в сцене в корчме (чтение по складам). Выдающуюся роль играют чисто симфонические картины — то жанровые, то характерные (поход Салтана), то пейзажные, изобразительно-действенные («В синем небе звезды блещут») и сказочно-фантастические («Три чуда»). Важную роль выполняют и краткие инструментальные эпизоды — рассвет и появление Леденца, полет Шмеля, превращение Лебеди. По волшебной звуковой и ликующей праздничности партитура «Сказки о царе Салтане» является большим чудом, чем воплощенные в ней чудеса.

Первое исполнение оперы состоялось 21 октября 1900 года. Дирижировал М. Ипполитов-Иванов, ставил ее М. Лентовский, сорежиссером был В. Шкафер, декорации написал М. Врубель. Основные партии исполняли: Н. Мутин — Салтан, Е. Цветкова — Милитриса, А. Секар-Рожанский — Гвидон, Н. Забела — Царевна-лебедь, В. Страхова — Бабариха. Даже в небольших партиях заняты были первые артисты — Н. Шевелев — Голец, В. Шкафер — Старый дед; одного из корабельщиков исполнял молодой М. Бочаров.

От успеха «Сказки о царе Салтане» во многом зависела судьба Товарищества. Непомеренные расходы за аренду помещения, неудачные гастрольные поездки в Киев поставили под угрозу существование коллектива. Артисты не получали определенного жалования, их заработки зависели от сборов; каждый получал известный процент (марочная система).

Римский-Корсаков посещал оркестровые, общие, сценические и технические репетиции. Декорации запаздывали: они были закончены только к 19 октября, а премьеры состоялась 21-го. Таким образом, исполнители на первом представлении не успели еще сжиться с ними, да и свет не везде был установлен. Композитор участвовал в совещании с Лентовским, желавшим чтобы Шмель и Белка были механическими. Римский-Корсаков настоял на том, чтобы их роли исполняли дети. Однако, судя по рецензии Энгеля, выполнение было неудачным. Девочка, одетая Шмелем, была вооружена маленькой стрелой, наподобие той, которая составляет принадлежность балетного амура. Стрела заменяла жало.

Постановка «Сказки о царе Салтане» явилась творческой удачей Товарищества Частной оперы. Высокий уровень исполнения (солисты, оркестр, хор), удивительные по поэтичности и краскам декорации определили значение спектакля. Врубель любил музыку Римского-Корсакова, глубоко ее чувствовал. Если Римский-Корсаков достиг в симфонических картинах поразитель-

тедьной изобразительности, то с не меньшим основанием можно говорить о музыкальности живописи Врубеля. Многие живописные, керамические и майоликовые работы художника навеяны «Снегурочкой», «Садко», «Сказкой о царе Салтане». Иногда Врубель как бы предвосхищал композитора, как, например, при создании (1897—1898) акварельного эскиза, изображающего Царевну-лебедь и Салтана. Нельзя не согласиться с Н. Шаниной, писавшей о поэтичности и оригинальности этих акварелей¹: Царевна-лебедь в златотканом светлом платье, но лицо у нее печально, словно и вправду она тоскует о свободе, с которой навсегда расстается, вступая в мир людей. Она испугана; в лице Салтана нечто зловещее и мрачное. Он поднес ко рту деревянный ковшик с вином, взгляд полон подозрительности. Есть в этих акварелях таинственность, предчувствие несчастья. Можно думать, это было характерно и для декораций. Те, кто ожидал увидеть определенное место действия, отвечающее ремаркам (горницу, царский двор, остров Буян, дворец), были разочарованы и укоряли художника, что вместо одинокого дуба он покрыл остров деревьями, вместо безоблачного дня в I акте дал вечернее и ночное освещение. М. Ипполитов-Иванов, отнюдь не принадлежавший к поклонникам новых течений в искусстве, писал в воспоминаниях: «Декорации и костюмы были по рисункам Врубеля, превзошедшего себя в оригинальности, красочности, сказочной фантастике и поразившего всех смелым смешением стиля византийского и древнерусского. Очень сильные по настроению были декорации I и II акта, давшие впечатление какой-то щемящей тоски, как бы предчувствия беды»². Запомним эти слова: Врубель услышал в музыке Римского-Корсакова не только прибаутки Скомороха и сказку Старого деда, но и печаль, томящую Милитрису с начала I действия. Ведь Тмутаракань не может принести счастья тем, кого не удовлетворяют крупичатые пироги. Врубель создал суровый, мрачный пейзаж острова Буяна. Он был подлинным театральным драматургом и потому передавал в красках, декорациях, смене света музыкальное движение от тьмы к свету, от печали к радости. Это движение выражено в оркестровом интермеццо II действия, рисующем переход от мрака к солнечному утру и вырастающий из волн Леденец. Врубель потому и «сгущал» настроение печали в предшествующих сценах, чтоб разительнее был сияющий финал акта. Ипполитов-Иванов писал о том, как сильны были по настроению декорации III и IV действий «в своей ликующей, радостно-праздничной яркости. Появление града Леденца вызвало общий восторг и овацию всего театра»³.

¹ Н. Ф. Шанина. Сказка в творчестве русских художников. М., 1969, с. 30—31.

² М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, с. 102.

³ Там же.

В. Шкафер, исполнивший в спектакле роль Старого деда и помогавший Лентовскому (он, по-видимому, ставил немассовые сцены), писал: «Декорации к «Салтану» были изумительны по своей сказочной красоте, особенно город Леденец, чудесно появлявшийся из волн морских. То было откровение: художнику аплодировал единодушно весь зрительный зал, так захватывающая была эта картина»¹. Прибавим: аплодисменты относились не к технике вырастания города, то есть к работе машиниста, а к художнику. Через все пейзажные декорации проходил, как основной, образ моря. Впервые он возникал на заднем плане в I акте. Ю. Энгель писал: «I действие открывается прелестной сценой. Царица Милитриса... сидит пригорюнившись у окна, окруженная челядью; у ворот дремлет стража; темное, синее-зеленое море с дальними кораблями и ярким заревом заката так и дышит сказкой. На этот раз (характерная фраза! — А. Г.) Врубель написал удивительно удачную декорацию; условно-аляповатая манера его письма, у нас почему-то называемая «декадентской», здесь как нельзя более соответствует духу сюжета». Конечно, современного читателя корбит слово «аляповатый». По-видимому, Энгель применил его в значении яркой многоцветности, разнородности. В той же рецензии он писал, что симфонические картины оперы пленяют красотой звука, мелодической свежестью и «по несколько аляповатой пестроте красок... как нельзя более соответствуют духу сюжета»². Если оркестровые антракты отличаются «аляповатостью красок», то можно признать такими же колористические шедевры Врубеля. Сохранились эскиз декорации I акта и фотография. Слева от зрителя — крыльцо, а в глубине — резные узорные колонны, украшения которых напоминают майоликовые изделия Врубеля. В глубине — город, темное и бурное море, каким оно станет в роковой момент спуска бочки. Стража застыла у ворот. Справа палаты, вероятно, опочивальня и детская. Над двором свисают ветви деревьев. Несмотря на близость и узорчатость колонн, зелень листвы и прелесть рисующегося над морем города — есть в этом эскизе нечто предвещающее печаль. Кашкин оценил декорации сочувственно, но упрекнул художника в чрезмерной мрачности: «Морской вид очень хорош, но нам хотелось бы дневного освещения вместо позднего вечера, этого требует и характер сцены. Безусловно необходимо уничтожить движение волн на переднем плане, их белые гребни слишком велики, и вздымаются они слишком высоко для спокойной бухты, какою она видится дальше». Темнота, о которой писал Кашкин, не темнота ночи, а близящейся беды, которую чувствует Милитриса («что-то пост ретивое»). И надвигающаяся ночь отвечает настроению финальной сцены. Пенные волны на пе-

¹ В. Шкафер, 40 лет на сцене русской оперы, с. 168.

² Ю. Энгель. Глазами современника, с. 66, 69.

реднем плане и спокойное море вдаль не противоречат духу сказки; сердитые волны понесут бочку, а затем, вияв мольбам парниш, успокоятся... Несогласие рецензента вызвала темнота и пасмурность II акта. Кашкин писал: «Во II действии море еще лучше, но опять мешает впечатлению темнь... к светлому характеру сказки не идут непроглядные тучи, покрывающие небо»¹. Декорация безотрадного острова должна контрастировать с Леденцом. Не о ясности и свете говорят строки Пушкина: «Видно, на море не тихо... бьется лебедь средь зыбей». В этой картине Врубель шел не от бытовой правды и либретто, а от эмоционального содержания музыки. Сохранившийся эскиз, изображающий Леденец, дает представление об изумительной декорации, красоту которой признали даже недруги Врубеля. Н. Пожарская дала тонкую характеристику эскиза. Однако, думается, едва ли он передает «момент чудесного появления города». На выставке Врубеля в Третьяковской галерее (1957) эскиз отнесен к последней картине оперы, что представляется более верным. На переднем плане, по обе стороны белого портала, — массивные красные с железными узорами ворота, перед ними — авансцена — берег. За порталом — пристань, сиреневое море, а вдаль изумительной красоты белый с цветными куполами и крышами город. Планировка свидетельствует о том, что это не Леденец в момент появления из волн. Вне зависимости от того, какой момент сценического действия запечатлен на эскизе, он прекрасен.

Исполнение «Сказки о царе Салтане» обладало выдающимися музыкальными достоинствами. Были несколько усилены для выравнивания звучности струнная и деревянная группы (впервые в Частной опере появился ксилофон, необходимый для «белки»). Ипполитов-Иванов, пользовавшийся советами автора, добился прозрачной легкости звучания, ощущения сказочности. Как и в «Царской невесте», первое место среди исполнителей заняла Забела — Лебедь-птица и Царевна-лебедь. Артистка не повторила своей Волховы. Лебедь — образ более реальный, но не менее поэтичный. Волхова может пожертвовать жизнью для любимого, но ей не суждено стать его земной подругой. Это — мечта, исчезающая при соприкосновении с действительностью. Лебедь-птица не только тянется к человеку, но и является им. Она «девица», злой силой заклятия превращенная в птицу. Гибель коршуна и любовь Гвидона помогают ей вернуть прежний облик. Задача артистки была иной, нежели в «Садко», но не менее трудной — создать образ фантастический и земной, реальный и сказочный. А как часто различие между Лебедью-птицей и Царевной-лебедью сводится к тому, что у первой — крылья вместо рук, у второй — руки вместо крыльев. Забела раскрывала двуединство образа и его развитие. Исполнение утверждало

¹ «Московские ведомости», 1900, № 301.

мысль о том, что, хотя Гвидон спас Лебедь от гибели, только любовь может вернуть ей человеческую душу и обличье. Артистка показывала постепенное освобождение прекрасного существа от заклятия чародея; задумчивее становилась интонация, любованные капризным мальчиком переходило в нежность. И девичья стыдливость проявлялась в том, как она открывала Гвидону свою тайну: «Та царица это — я». Музыкальную фразу, часто неоправданно звучащую в исполнении похвальбой, Забела произносила с сердечным волнением, по Пушкину: «вздохнув глубоко». Это и радость освобождения из плена, и прощание с девичеством, и готовность быть верной женой. Как воплощение поэзии представляла она перед Салтаном, загадывая ему загадку. Рецензенты отметили выдающуюся победу Забелы. Кашкин писал, что не желает лучшей исполнительницы, потому что другой не может представить. Его поддерживали и другие авторы. Позднее, в лице Неждановой, появилась идеальная исполнительница этой партии. Забеле принадлежала честь не только первой выступить в ней, но и вдохновить Врубеля (картина «Царица-лебедь»). Художник драматизировал образ Царицы. Кто знает, о чем она вспоминает, чего страшится, чего ждет. У нее уже нет крыльев; то, что ее окружает, — быть может, спадающее оперение, сливающееся с морской пеной, из которой она выходит. Быть может, это прощание с прошлым, с морем, то мгновение, когда ожидание, даже если это ожидание счастья, пугает. Об этом говорит ее взгляд. Картина гениального художника воплощает тайну, которая жила в лучших созданиях артистки.

Полное заглавие оперы, как и пушкинского произведения, гласит: «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной Царице-лебеди». Это заглавие обрело в спектакле продолжение — «О верной жене Милитрисе и городе Леденце». Позднее театры часто акцентировали все, что связано с Салтаном, а оперу трактовали как скоморошью игру. При этом мир поэзии и фантастики оказывался в лучшем случае феерическим добавлением к лубку. Нужно ли говорить, как подобное «истолкование» искажает замысел композитора. Постановка Частной оперы, быть может уступавшая в роскоши последующим, превосходила их поэтичностью.

Е. Цветкова, в прошлом прекрасная Ярославна, создала образ верной, чистой сердцем русской женщины. Артистку подстерегала опасность: если принять всерьез события и сообщить Милитрисе глубокий драматизм, это могло нарушить жанровую природу произведения. Чрезмерно «легкая», условная передача жалоб Милитрисы не менее опасна. Цветкова была талантливым и умным художником, тонко чувствующим стиль произведения. Она сочетала искренность чувств с условно-сказочной манерой; она была героиней волшебной оперы и живым чело-

веком. Не все рецензенты поняли тонкость замысла и выполнения. Высоко оценивая искусство певицы, некоторые критики упрекали ее в том, что она принимает чувства героини всерьез. Кашкин писал: «Цветкова чрезвычайно симпатично и талантливо пела партию царицы, а все-таки нам хотелось бы уменьшить интенсивность грустящего оттенка в ее тоне, ибо сказочные грусти и печали не должны выражаться слишком сильно и настойчиво»¹. Другие рецензенты, также высоко оценивая исполнение Цветковой, укоряли ее за то, что она «дает слишком одухотворенный и поэтический образ». Это замечание Энгеля относится к позднейшей постановке оперы в театре Зимина, где комические черты в облике Салтана были утрированы. Критик писал, поясняя смысл упрека: «Такая царица совсем не пара царю Салтану, которому от жены требуется, чтоб от „батюшки-царя родила богатыря”»². Замечание критика несправедливо. Достаточно сопоставить музыкальные характеристики царицы и Салтана, чтоб услышать, насколько она духовно выше царя. Но комическая утрировка образа Салтана делает неправдоподобной любовь к нему Милитрисы и Гвидона. Он смешон, но, в отличие от Додона, не лишен человечности. В спектакле Частной оперы оба исполнителя, чередовавшиеся в этой роли, Му-тин и Тассин, особенно первый, рисовали Салтана упрямым, вспыльчивым и добродушным, хитрым, но не глупым, молодым, а не старым, толстым увальнем. Воевать, сражаться «долго и жестоко» на протяжении восьми месяцев (он провел с царицей только 20 дней) старику не под силу. По словам Кашкина, «Му-тин хорошо пел трудную партию Салтана, создал яркую сценическую фигуру». Если бы артист подчеркивал комическую, вернее, фарсовую сторону роли, то благородный звук его голоса вступил бы в противоречие с такой задачей. Сценическая история оперы знает случаи, когда талантливые певцы, обладавшие выдающимися вокальными качествами, добивались того, что звучание их голоса приобретало иной, подходящий к роли тембр: Г. Пирогов — первый и лучший Салтан Большого театра, П. Журавленко и М. Донец. Тассин, по словам Кашкина, уступая как певец своему предшественнику, проводил роль сценически живее и характернее.

Рецензенты единодушно отметили превосходное исполнение Секар-Рожанским партии Гвидона. И то, что он обладал драматическим тенором, придало образу черты мужественности, избавив от инфантильности, столь часто приносимой лирическими тенорами. Правда, Гвидон Секар-Рожанского был несколько старше матери — Цветковой. Зрители могли отнести возраст Гвидона за счет его способности расти «не по дням, а по часам». Талантливая Страхова создала яркий образ ехидной, хитрой,

¹ «Московские ведомости», 1900, № 301.

² «Русские ведомости», 1906, № 272.

злой, коварной, умеренно страшной Бабарихи. Из других исполнителей рецензенты указывали на Шкафера — Деда, Левандовского — Скомороха.

Возрастающий успех опер Римского-Корсакова, входивших в репертуар русских и зарубежных театров, заставил дирекцию императорских театров вспомнить о существовании великого композитора. Одним из первых признаков изменившейся ситуации была постановка в Большом театре «Ночи перед рождеством» (1898). Смена дирекции и приход Ф. Шаляпина вызвали постановку «Псковитянки» (1899). Вслед за ней, по инициативе нового директора С. Волконского на Марининской сцене поставлены «Садко» и «Царская невеста» (1901).

2

Оперными «интермеццо» назвал Римский-Корсаков «Сервилию» (1900) и «Пана воеводу» (1902--1903). Они не принадлежат к лучшим операм композитора, но и в них проявились характерные для него тенденции. Это — своеобразная промежуточная ступень между «Салтаном» и «Кашеєм», «Кашеєм» и «Сказанием о граде Китеже». В известной степени меньшая удача этих «интермеццо» объясняется невыразительностью положенного в их основу драматургического материала.

«Сервилиа» — самая слабая из пьес Мея. Она никогда не ставилась в драматическом театре. Критика встретила ее недоброжелательно, чему немало способствовали сомнительные похвалы О. Сенковского. У членов Могучей кучки «Сервилиа» также вызывала насмешку. Кюи писал Балакиреву (1856) о нелепом авторе нелепой «Сервилии». Вероятно, проищескому отношению к пьесе способствовала едкая народная Панаева, напечатанная в «Современнике». Позднее, однако, Кюи подумывал о написании оперы на сюжет «Сервилии». Хотя действие драмы происходит в Древнем Риме, в ней аллегорично отразилась жестокая реакция николаевской эпохи (преследование стойков, их заговор, арест, суд). Особое место занимает тема борьбы христиан с языческим и императорским Римом. Тема эта поразному освещалась в литературе и искусстве. Наряду с официально-церковной существовала прогрессивная традиция, начало которой положил Т. Шевченко в поэме «Неофиты», где под видом христиан изображены декабристы. Именно эта традиция стала характерной и для русской демократической поэзии (С. Надсон). Стихотворение А. Барыковой «Мученица», получившее широкое распространение в 80--90-х годах, славит героизм борцов с насильем, утверждает веру в торжество «равенства, братства святого». В повести Л. Толстого «Ходите в свет, пока есть свет» (1887), рисующей жизнь Древнего Рима, сказано: «Христианини не быть в то время было то же, что в наше время — заговорником», то есть революционером. Русский зритель

тель и читатель привык к такому восприятию и переосмыслял даже произведения, лишенные «аллюзий». Этим объясняется неслыханный успех романа Г. Сенкевича «Quo vadis» и его инсценировок, популярность драмы У. Баррета «Знак креста» («Новый мир»), картин Г. Семирадского; в годы реакции сознание подставляло на место «мучеников Колизея» борцов с самоубийством.

Римский-Корсаков интересовался книгой Сенкевича и романом Мережковского «Отверженный» («Юлиан Отступник»). Ястребцев записал (23 авг. 1896 г.): «Вот что,— сказал Николай Андреевич,— я вам советую обязательно прочесть «Quo vadis» Г. Сенкевича и «Отверженного» Мережковского... Думаю в будущем начать искать утешение в чтении романов из древнего мира». 15 января 1897 года Ястребцев сообщает: «Беседовали о бесподобном романе Сенкевича из времен Нерона и пожара Рима». Об этой книге шла речь и 3 февраля 1897 года¹. Выбор «Сервиллии» был обусловлен в значительной степени стремлением композитора испробовать себя в новой сфере. Вторая половина 90-х годов отмечена раздумьями Римского-Корсакова над различными темами, среди них «Давид и Саул», «Пир царя Алкиноя» («Навзикая»), «Геро и Леандр», «Бог и баядера» по Гёте. Глубокое впечатление произвела на него «Орестея» Танеева и «Самсон и Далила» Сен-Санса. Обращение к «Сервиллии» было в известном смысле подготовлено. Создавая эту оперу, Римский-Корсаков обретал большую стилевую свободу. По словам композитора, здесь подходило все, за исключением противоречащего явно, как, например, «явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д.» Касаясь вопроса о том, из каких источников черпать материал для передачи «римского» колорита, Римский-Корсаков писал: «Музыки внеациональной не существует. Поэтому и для «Сервиллии» необходимо было избрать, в общем, какой-либо подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный. Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции. С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой — полагаю, что остатки древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении. Вот те соображения, которые руководили мною, когда общий стиль «Сервиллии» стал для меня выясняться». Композитор указал, что ансамбль пирующих римлян, декламация Монтана и пляска менад, как элементы бытовые, были строго выдержаны

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 1, с. 389, 429, 436.

в греческих ладах¹. Перечисленные композитором элементы вошли в оперу. Иногда, правда, чрезмерная последовательность применения выработанной им системы приводила к однообразию. Так, «в греческих ладах» написаны и христианский гимн «Один есть бог», и языческий, славящий Бахуса. Энгель, первым указавший на это, заметил, что «использование греческих ладов ассоциируется в сознании слушателей со средневековой церковной музыкой и, таким образом, гимн Вакху, при всем отличии мелодики от христианского, лишен необходимого контраста». Конечно, в музыкальном языке оперы нет откровенных русизмов, но тип мелодики и гармонии сближает образ главной героини со Снегурочкой и Марфой. То, что композитор перенес в «Сервилию» хор из 2-й редакции «Псковитянки», свидетельствует об условности «римского» колорита.

Римский-Корсаков остался в «Сервилии» русским композитором, как Мусоргский в «Саламбо» и Чайковский в «Орлеанской деве». Он сохранил верность драматургическим принципам, выработанным в предшествующую пору. По его словам: «Исключительно драматический сюжет «Сервилии», подобно сюжету «Царской невесты», требовал по преимуществу чисто вокального приема сочинения, а в этой области я чувствовал себя теперь свободно, и голосовые фразы и мелодии выходили у меня певучими и содержательными... Сюжет «Сервилии» давал возможность один лишь раз прибегнуть к широкому голосовому ансамблю. Таким моментом оказался квинтет в конце III действия. Я полагаю, что квинтет этот с началом, изложенным канонически, по звучности своей и изяществу голосоведения не уступает соответствующим формам «Царской невесты», но, прерываемый входом вестника, не производит на слушателей должного впечатления, так как последние любят концы подчеркнутые и определенные»². В музыке «Сервилии» лиризм, особенно характерный для партии Сервилии, сочетается с драматизмом (Эгнатий), зловещей таинственностью и фантастикой (Локуста — женский вариант Бомелия).

Основа драматургии — контраст языческого и христианского мира. Выразительны сцена на форуме (выкрики продавцов поленты и цветочницы; критики не раз сопоставляли их с торгом во II действии «Млады»), религиозная процессия, прерываемая речью старика-христианина и т. д. Известной аналогией к «Славе» в «Царской невесте» может служить хор «Хвала Нерону» (I д.). Образ языческого Рима воссоздает воинственная пляска и танец менад. На ярком бытовом фоне вырисовываются контрастные образы Сервилии и Эгнатия (близкого психологически к Грязному). Бледнее очерчены Валерий и римские сенаторы-заговорщики. Сервилия, стоящая в центре со-

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, с. 218.

² Там же, с. 220.

бытий, противостоит чувственному языческому Риму. Музыкальной характеристике героини свойственна хрупкая нежность и задушевность. Необычайно выразителен характеризующий ее лейтмотив. Критика упрекала композитора за то, что в сцене появления призрака он отбросил финал, разъясняющий, что это был обман. Здесь нет ошибки или расчета на эффект. Сцена предстает перед зрителями такой, какой ее воспринимает героиня. В целом, несмотря на наличие многих превосходных страниц, «Сервилиня» оказалась произведением, уступающим предшественницам. Подтвердились опасения, высказанные Римским-Корсаковым по другому поводу: «Быть может принимаясь за сюжет библейский или древнегреческий, я отступил бы от дороги, единственной дороги, по которой способен идти, то есть от русско-славянской оперы».

Отношение Римского-Корсакова к «Сервилини» менялось; то она казалась ему удачной, то посредственной. Похвалы и восхищение Ястребцева не многого стоили в глазах Римского-Корсакова. Но когда Кругликов написал ему, что нашел в «Сервилини» нечто новое и что последняя сцена оперы после допроса героини, ее смерть и финальное кредо должны потрясти, что самая смерть ее по поэтичности и трогательности стоит таяния Снегурочки, Римский-Корсаков тотчас же отозвался: «Радуюсь, что кроме обычной старой манеры, без которой не обойтись, в моей опере вы нашли кое-что и новое». И далее важное, принципиальное указание: «Вы замечали, что в каждой новой вещи я ишу сделать что-нибудь новое для меня. С одной стороны, меня толкает на это мысль, что таким образом долгие сохранится свежесть и интерес, с другой — побуждает к этому самолюбие, которому хочется, чтобы если не все, то многие стороны, приемы, настроения, стили и т. д. были доступны». Римскому-Корсакову не раз приходилось выслушивать от друзей, и особенно от недругов, замечания, что в «Сервилини» он подражает итальянцам. В этой связи характерно его письмо к Кругликову, который также отметил наличие в опере «благородной итальянщины». Композитор писал: «Что касается до *итальянщины*, то остается сожалеть, что это слово по-русски звучит не то корительно, не то ругательно. Между тем на подозреваемый в этом слове музыкальный элемент пора обратить внимание. Сколько у итальянцев прекрасного, особенно в мелодии! В операх итальянских композиторов удручает не сама мелодия, а бедность сопровождающей ее гармонии, бедность аккомпанирующих фигур, отсутствие контрапункта, отсутствие модуляционного интереса. Итальянская мелодия до того певуча, что мы часто певучесть и вокальность все равно какой бы то ни было мелодии называем *итальянщиной*»¹.

36. А. Римский-Корсаков. II. А. Римский Корсаков, вып. 5, с. 35.

«Сервилия» была встречена прогрессивной критикой сдержанно (отмечалось преобладание мастерства над вдохновением), а реакционной печатью — враждебно. Единственный положительный отзыв принадлежал австрийскому музыковеду М. Дитцу. Его статью реферировал А. Оссовский. Дитц провел неоправданную параллель между «Сервилией» и операми Вагнера 40-х годов: «Как и немецкий художник, Римский-Корсаков предпочитает декламационное пение и умеет живо и мастерски иллюстрировать его при помощи богатых красок оркестра. Отдельные сцены, не получая полной закругленности, переходят... друг в друга в непрерывном течении. Но при этом повсюду чувствуется рука вдумчивого и тонкого музыканта, хранящего принципы стройности архитектоники и никогда не уклоняющегося в бесформенность». Дитц особое внимание уделил «счастливо изобретенным и своеобразным, отличающимся рельефностью лейтмотивам». Из них он выделяет тему Сервилии, «полную роковых предчувствий, точно бросающую от себя скорбную тень». Критик справедливо считает наиболее выразительным моментом оперы арию Сервилии, по его словам «полную божественным благоуханием» (III акт). Это «одно из выразительнейших и тончайших созданий всей новейшей оперной литературы». Из других эпизодов оперы Дитц концентрирует внимание на сцене волшебства, «запечатленной зловещим демоническим характером и поражающей своими небывальными гармоническими сочетаниями, воинственной пляске I акта и дико-стремительных танцах менад». Вершиной произведения Дитц называет финальное кредо: «В итоге Римскому-Корсакову удалось создать пленительную драматическую музыку, обнаруживающую силу замысла, полную жизни, движения и разнообразия. В ней отразилась самобытная и благородная... личность художника». И в заключение: «Эта опера доказывает, что поворусская музыкальная школа не теряет своей творческой силы и вне круга чисто национальных художественных задач»¹.

«Сервилию» на сцене Марининского театра ставил О. Палечек, уделявший особое внимание воссозданию жизни Древнего Рима. Декорации воспроизводили с возможной археологической достоверностью форум, атриум, капище Венеры. «Сервилия», по-видимому, мало взволновала и заинтересовала большую часть участников спектакля. Даже исполнительница центральной партии В. Куза, по свидетельству Римского-Корсакова, приходила на последние сценические репетиции, зная только свою партию, не имея понятия о содержании всей оперы. Несмотря на довольно сильный в певческом отношении состав, вдумчивую работу режиссера, увлечение дирижера Ф. Бруменфельда, спектакль оказался малоинтересным, холодным. Лучшие других были

¹ «Слово», 1905, № 139.

Н. Тартаков в партии Эгнатия, сменивший певшего на премьере Л. Яковлева, и И. Ершов — Валерий. Спектакль прошел с внешним успехом, однако судьбу оперы решили враждебные рецензии. «Сервилиня» была исключена из репертуара после 7-го представления. О последнем спектакле (29 ноября 1902 г.) Ястребцев писал: «Театр был наполовину пустой (дирекция и «критика» достигли своего)»¹. О том, что пережил Римский-Корсаков в этот вечер, который он позднее назвал «похоронами Сервилини», говорит письмо к Н. Забеле (2 дек. 1902 г.): «Я никогда не испытывал такого неприятного зрелища: публика не заинтересовалась. Публика поверила авторитету бездарных писак и с недоверием отнеслась к моему имени. Если театральная дирекция сделает такую глупость и даст еще раз «Сервилию», то я на представление, конечно, не пойду. Вообще, я думаю прекратить совать свою особу в публику на своих операх, а стану интересоваться только репетициями»². Не имела большого успеха опера и в Москве в 1904 году в исполнении артистов новой антрепризы, сменившей расставшееся Товарищество.

Второе оперное «интермеццо» — «Пан воевода», посвященное памяти Шопена, свидетельствует о любви русского композитора к великому музыканту и польской народной песне. Римский-Корсаков первоначально намеревался сочинить оперу из польского быта XVI—XVII веков (быть может, под воздействием чтения трилогии Сенкевича) «без политической окраски». Однако в процессе создания либретто (его автором был И. Тюменев) он от этого намерения отказался и предложил ввести новые мотивы, в частности вражду Воеводы и мелкой шляхты, чтобы любовная тема приобрела социальную окраску. В свое время он отверг, написанное Мамонтовым либретто, в котором герой отправлялся на войну (действие происходило в 1812 г.) только потому, что родители не дали согласия на брак с любимой девушкой. Римский-Корсаков справедливо заметил: «В 1812 году все шли воевать не из-за неудавшихся любовных историй, а из-за действительной любви к отечеству»³. И в новой опере композитор хотел переключить любовную историю, которую придумал либреттист, в социальное русло. К сожалению, сделать этого не удалось, и сценарий оказался трафаретным, а в отдельных случаях повторяющим сценические положения «Царской невесты»: ревность соперницы, попытка извести ее ядом и т. п.

Все же установившееся в музыкознании представление о художественной слабости «Пана воеводы» не вполне справедливо. Опера обладает и немалыми достоинствами. Приемы, с помощью

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2, с. 267.

² Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, фонд. Н. Римского-Корсакова.

³ Там же.

которых композитор передает польский национальный колорит, позволяя говорить об опоре на русскую музыкальную традицию (Козловский, Верстовский). Римский-Корсаков, характеризуя своих героев с помощью танцевальных ритмов, помнил не только о II акте «Жизни за царя», но и о польских картинах «Бориса Годунова». Пан Воевода охарактеризован торжественно-мрачным полонезом; дамский угодник, трусливый пан Дзюба — мазуркой; ритмы мазурки пронизывают и партии пани Ядвиги и влюбленного в нее Олесницкого. Разумеется, танцевальные мелодии подвергаются видоизменению в зависимости от ситуаций и душевного состояния героев. Танцевальная ритмика определяет и бытовые сцены — краковяк (I акт), полонез (III акт). Большое место в опере занимают образы природы — удивительная по поэтичности картина леса (I акт) и поэтичное интермеццо «Лунный свет» во II акте. Эта оркестровая картина являет собой известную аналогию интермеццо II акта «Царской невесты»; там оно строится на основе мелодии песни Любаши, здесь мелодия интермеццо проходит позднее, в дуэте Ядвиги и Олесницкого. Функция песни об умирающем лебеде, которую поет героиня оперы, сходна с песней Любаши. Опера богата чисто оркестровыми красками (сцена охоты — переключки валторн за кулисами), моментами сильного драматического напряжения (шестые на казнь, смерть Воеводы).

Впервые «Пан воевода» был исполнен в Петербурге (1904) артистами Новой оперы (антреприза А. Церетели, под упр. В. Сука). Это была не первая встреча дирижера и труппы, до этого выступавшей в Харькове, с творчеством Римского-Корсакова. В 1898 году она исполнила с большим успехом «Садко», а год спустя — «Царскую невесту». Партии Волховы и Марфы, а в «Пане воеводе» — Марии пела талантливая артистка М. Инсарова. Ее исполнение было проникнуто нервной энергией и драматической силой; уступая Забеле в проникновенности и лиризме, она вместе с тем обладала ярким драматическим дарованием. Партия Марии была одной из лучших в ее репертуаре. Спектакль обладал высокими музыкальными достоинствами. По словам Н. Соловьева, Сук «ведет оркестр не только заботясь о стройности, но и вникая во всевозможные детали; воодушевляясь во время исполнения, он передает свое настроение и исполнителям»¹. Из артистов критики выделяли, помимо М. Инсаровой, О. Асланову — Ядвигу, А. Антоновского — Воеводу, Н. Большакова — Чаплинского. Римский-Корсаков высоко оценил исполнение своей оперы, назвав В. И. Сука «отличным маэстро». Год спустя под управлением Рахманинова «Пан воевода» был исполнен в Большом театре. Опера ставилась в Варшаве (1905 г.).

¹ «Биржевые ведомости», 1904, № 272.



В ноябре 1900 года музыкальный критик Е. Петровский передал Римскому-Корсакову свою пьесу «Иван-королевич», написанную по мотивам русских народных сказок о Кашее Бессмертном. Тема и некоторые особенности развития сюжета заинтересовали композитора, но он отверг идейную трактовку, вступившую в противоречие с духом народной сказки. Петровский, убежденный вагнерианец, стремился приблизить стиль пьесы к поэтике музыкальных драм немецкого композитора. Автор пьесы трижды переделывал либретто, но эстетические позиции его и Римского-Корсакова были диаметрально противоположны. Не случайно Петровский назвал Римского-Корсакова «полнейшим музыкальным материалистом». Однако композитору не хотелось расставаться с образами народной сказки, и вскоре возник новый текст, написанный самим композитором при участии дочери; было указано, что некоторые мотивы развития сюжета принадлежат Петровскому. Отказавшись от символистской трактовки темы, Римский-Корсаков сохранил многозначность сказочных образов Кашея и противостоящих ему героев.

В общественных условиях 900-х годов Кашей воспринимался как олицетворение мертвящей власти самодержавия; Царевна, Иван-королевич, Буря-богатырь вызвали ассоциации с Роснией и борцами за ее освобождение. Сказка о Кашее давала возможность глубокого социального осмысления. Римский-Корсаков писал Н. Забеле (11 марта 1901 г): «Меня крайне волнуют всякие события, происходящие у нас в Петербурге и еще в большей мере у вас в Москве. События эти ни до меня, ни до моего семейства, в сущности, не касаются, но я не спокоен и из-за всех сил держусь и цепляюсь за собственное дело и за искусство вообще»¹. Композитор имел в виду демонстрацию рабочих и студентов у Казанского собора 4 марта 1901 года. Аналогичные демонстрации прошли в Москве и других городах. Царизм пытался подавить нарастающее революционное движение. Забастовка на Обуховском заводе превратилась в сражение между рабочими, полицией и солдатами. В ответ на расправу забастовали рабочие Александровского и других заводов. Обуховская оборона 1901 года знаменовала начало открытых выступлений рабочего класса против самодержавия. Новый подъем революционного движения наступил в 1902 году (демонстрация сормовских рабочих, стачки рабочих железнодорожных мастерских, рабочих в Темернике, предместье Ростова, заводов и фабрик Новороссийска, Батуми и др.).

Представители прогрессивной интеллигенции не могли не понимать, что в стране зреет революция. К ним принадлежал

¹ Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, рукоп. отд., фонд Н. Римского-Корсакова.

и Римский-Корсаков, дотоле стоявший в стороне от политических событий. Он ненавидел самодержавие, его возмущала политическая реакция, расправы со студентами и рабочими. Тщетно пытался он, по его словам, найти убежище в «монастыре — искусстве». Жизнь властно вторглась в этот «монастырь». «Кашей Бессмертный» создавался в пору подъема революционного движения и разгула правительственного террора. Отсюда его отличие от предшествующих сказочных опер. Повторение «Салтана» было невозможно в грозную пору. В то время как Римский-Корсаков сочинял «осеннюю сказочку», замечательную акварель «Кашей Бессмертный» создал С. Малютин, художник, участвовавший в подготовке декораций и эскизов костюмов для «Садко», а позднее и для оперы о Кашее. Рисунок чрезвычайно выразителен. Злой колдун напоминает гигантского паука. Мертвы, безжалостны пустые глазницы черепа.

«Кашей Бессмертный» — произведение сложное. В нем отразились не только раздумья Римского-Корсакова о будущем России, но и о будущем музыки. Все чаще и чаще вырываются у него слова тревоги — не зашло ли современное искусство в тупик, не близится ли его конец. Композитор усматривал в декадентстве одну из главных опасностей для музыки, литературы и живописи. Он считал, что художник имеет право на новаторство в том случае, если поиски новых средств выражения служат раскрытию большой идеи. В одном из писем Е. Петровскому в связи с «Кашеем» Римский-Корсаков писал: «Традиции считаюзыблемыми, но без художественных норм жить не могу, твердо верю в них и потому считаю незыблемыми и обязательными для всех»¹. Незыблемыми для него были законы реализма, правды и красоты (художественные нормы). Как-то он сказал: «Неужели нельзя установить «на словах» того предела, за гранью которого искусство перестает быть искусством, а пикантное и неожиданное становится безобразным и нелепым». В известной степени «Кашей Бессмертный», с его острыми и напряженными гармониями, перенесениями, и был подобной попыткой. Сообщая друзьям о «Кашее» и предупреждая, что музыкальный язык новой оперы необычен, композитор упоминает о том, что он не переступил последнего рубежа. Так, он писал С. Кругликову: «В опере гармония доведена до крайних пределов, хотя в сверхгармонию не переходит». В другом письме к тому же адресату: «„Кашей“ совершенно не похож на «Сервилию» и другие последние оперы. Гармония в нем изысканная и пряная до предела, за которым начинается декадентство»².

Когда позднее Е. Петровский, восхищаясь странной, но

¹ «Сов. музыка», 1952, № 12, с. 71.

² А. Римский-Корсаков. П. А. Римский-Корсаков, вып. 5, с. 67.

всегда новой гармонией «Кашея», указал на то, что подобные звукообразования могут встретиться и в произведениях современных французских композиторов (В. д'Энди), Римский-Корсаков решительно возразил: «В произведениях французского д'эндизма есть много резких гармоний и модуляций, как и в «Кашее», но общего с этим д'эндизмом у меня ровно ничего нет несмотря на это; и разница лежит не только в ритме [как предполагал Петровский], но и в безусловной логичности сочетаний, в невидимом присутствии тоники всегда и в безупречном голосоведении»¹. Указание это очень важно. Сложные и передко «изломанные» гармонические линии «Кашея», настойчиво повторяющиеся ходы по увеличенным квартам и уменьшенным квинтам, секвенции, перечення, образуемые ходами больших терций, диссоциирующие аккорды нигде не нарушают музыкальной логики. Выдержанный бас как бы образует прочную тональную основу, и на ее «фоне» возникают прятая мелодика Кашеевны и острые гармонические сочетания Кашея. Сложность гармонии, так поразившая современников, не носила самодовлеющего характера, а была обусловлена задачами, которые ставил перед собой композитор. Почти все элементы гармонии «Кашея» порознь встречались в предшествующих произведениях, в которых Римский-Корсаков рисовал зловещие, мрачные, угрожающие образы. Но там они возникали как бы на периферии (сцена Лешего и Мизгиря, Бомелий, Локуста и т. д.). В «Кашее» эти элементы выступают слитно и количество переходит в качество. В предшествующих операх злая сила была островком в море человеческого добра. В «Кашее» злое начало стремится поработить добро; пленительная мелодика Царевны скована секвенциями Кашея. То же можно сказать о мелодике Ивана-королевича: при встрече с Кашеевной ее гармонии «опутывают» втязя.

Особенность драматургии оперы заключается в том, что главное внимание сосредоточено на изображении клонящегося к гибели Кашеева царства. Силы, противостоящие злему колдуну, воплощены слабее (Иван-королевич). Кульминация оперы — смерть Кашеевны. Дочь злого колдуна похожа и не похожа на отца — жестока, и способна на искреннее чувство; она орудие злой воли Кашея и вместе с тем его жертва. Кашеевна освобождается из-под гнета Кашея и тем самым освобождает заколдованное царство, а сама обретает «блаженную смерть», превращаясь в плачущую нву. Страстный призыв Кашеевны к Ивану-королевичу в последней картине родственной мольбе Любаши, обращенной к Грязному (финал I д.). Родство с «Царской невестой» обнаруживает и Кашей; его музыкальная характеристика близка к лейттеме Бомелия. Есть внутренняя связь между смертью Кашеевны и Снегурочки.

¹ «Сов. музыка», 1952, № 12, с. 69.

Образ Кашеевны, генетически связанный с персонажами предшествующих опер, в известной степени предваряет и Шемаханскую царьцу.

Постановка «Кашея Бессмертного» на сцене Товарищества (12 дек. 1902 г.) — последняя значительная работа театра в содружестве с Римским-Корсаковым. Как можно думать, произведение это вызвало у исполнителей смешанные чувства. Ипполитов-Иванов писал: «Я не скажу, чтоб особенно симпатизировал музыке «Кашея». Она на меня действовала как паркоз или раздражающий слишком сильный запах цветов. Кончая репетицию или спектакль «Кашея», я чувствовал себя несколько возбужденным, точно после приема наркотика». Ставил оперу Н. Званцев, декорации написаны С. Малютиным. Партии исполняли: Кашей — Ф. Ошустович, Царевна — Н. Забела, Кашеевна — В. Петрова-Званцева, Буря-богатырь — В. Осипов, Иван-королевич — М. Бочаров.

Ипполитов-Иванов писал: «Великолепна была в партии Кашеевны Петрова-Званцева, также и Забела, для которой Н. А. Римский-Корсаков писал эту партию. Ф. А. Ошустович в труднейшей партии Кашея показал себя прекрасным вокалистом»¹. Самая эффектная, благодарная, хоть и трудная партия Кашеевны нашла в Петровой-Званцевой выдающуюся исполнительницу. Голос редкой красоты, мощи, благородства, высокая музыкальность, сценический талант, могучий темперамент и высокий художественный вкус определили ее успех. Петрова-Званцева передавала и жестокую силу, и очарование Кашеевны (до этого она блистательно исполняла роль Далилы) и столь же глубоко раскрывала борьбу чувств в сердце Кашеевны, пробуждение в ней нежности. Н. Забела нашла новые краски для передачи поэтического образа Царевны. Она «дает чрезвычайно симпатичный образ Царевны и с положительно изумительной легкостью, как бы шутя, преодолевает совершенно исключительные трудности своей партии. Надо, впрочем, отдать должное автору «Кашея»: в колыбельной песне (3-я карт.) он, кажется, побил все рекорды в смысле трудности для певицы верно исполнить свою, не особенно замысловатую на вид партию»². Исполнительнице предстояло передать нежность, душевную чистоту Царевны, ее страдания, попытку борьбы с Кашеем, а в колыбельной — ненависть к нему. Представляются необоснованными упреки некоторых рецензентов в том, что Забела не могла из-за свойств индивидуальности и голоса передать нерепоняющие Царевну чувства. По мнению Н. Кочетова исполнение колыбельной для голоса певицы представляет непосильную задачу, так как слова колыбельной пропитаны злобой и желанием всяких бед и смерти Кашею, а для сценич-

¹ М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, с. 107.

² «Новости дня», 1902, № 7009.

ности необходимо, «сохраняя полное ритмическое спокойствие колыбельной, передать одним тембром голоса накопившуюся в груди несчастной Царевны злобу. Для этого необходим голос, обладающий разноцветным тембром; тембр же голоса Забелы отличается исключительной односторонностью, и главная красота ее голоса лежит в удивительной по чистоте интонации».

Если бы Римский-Корсаков хотел, чтоб в колыбельной открыто проявилась ненависть Царевны к Кашею, вероятно, он придал бы мелодии иной, менее спокойный характер и сообразил интонации ядовитость и злобу. Как раз наоборот: Царевна пытается выразить свою ненависть, но свойственная ей нежность и чистота мешают этому. Колыбельная строится на внутреннем контрасте слов и мелодии: ее отношение к Кашею выражают оплетающие мелодию Кашеевны гармонии. Именно этот контраст и передала артистка. Остальные исполнители заслужили похвалы, особенно Ошустович, создавший выразительный образ Кашея. В партии Ивана-королевича, самой слабой в опере, выступил М. Бочаров, позднее один из лучших (если не лучший) исполнителей партий Грязного и Шакловитого, а на склоне лет создавший образ Воццека.

ГЛАВА XVI

Московская Частная опера оказала мощное воздействие на развитие русского музыкального театра. Благодаря ей произведения Мусоргского и Римского-Корсакова обрели сценическую жизнь. На протяжении 1897—1904 годов они вошли в репертуар театров Киева, Казани, Саратова, Харькова и других городов. «Признала» их и императорская сцена. Однако значение Частной оперы не ограничивается только вопросами репертуара. Театр Мамонтова коренным образом изменил подход к оперному спектаклю. В основе любой постановки, утверждал руководитель Частной оперы, должен находиться идейно-художественный замысел.

В императорских театрах постановочная и музыкальная часть были разделены и это лишало спектакль цельности. В Частной опере художник действовал не только в контакте с постановщиком, но был сорежиссером, равноправным создателем спектакля. В Частной опере исполнители являлись участниками ансамбля, не только певцами, но и актерами. Конечно, и ранее были артисты, которые добивались создания целостного вокально-сценического образа, но все же это были единицы. Мамонтов привлекал в труппу не просто хороших певцов, а интеллигентных, мыслящих артистов. Работа над новой постановкой начиналась с лекций или доклада об эпохе, к которой относился действие, с экскурсий по историческим местам и продолжалась в музеях, библиотеках. Каждый исполнитель

знал не только свою партию, но и всю оперу. Массовые сцены были важным составным элементом спектакля, репетировались при участии солистов. Мамонтов принес в оперный театр принципы реализма. В его постановках отсутствовали натуралистические измышления, которые позднее внесли Н. Арбатов и Н. Таплицкий в так называемом театре Кожевникова, измышления, чуждые искусству, особенно оперному. Наконец или прежде всего, в Частной опере был Шаляпин. Конечно, не Мамонтов создал Шаляпина, но он создал условия для развития его гения.

Императорский театр уже не мог игнорировать художественных открытий Частной оперы, ее репертуара, принципов исполнительства, декоративных решений и т. п. Конечно, отняв Шаляпина и Коровина, он нанес ей тяжелый урон. Но приход Шаляпина и Коровина, а позднее В. Шкафера, П. Мельникова сказался на всей деятельности казенной сцены. Если дирекция в лице Теляковского хотела завладеть выдающимися артистом и художником, то появление их в Большом театре сыграло роль катализатора. Шаляпин не мог ограничиться ролью «гастролера». Спектакли, в которых он выступал, неизбежно меняли характер. Шаляпин никогда не был только солистом. Вне общения с партнером сценическое творчество для него не существовало. А. В. Нежданова писала позднее: «На репетициях меня поразила тщательная и упорная работа Федора Ивановича над своей партией, отделка каждой детали, слова и звука. Будучи чрезвычайно строгим, требовательным к себе, Шаляпин был таким же по отношению и к своим партнерам, строго и зорко контролировал их исполнение. Давал очень деловые и полезные советы. Федор Иванович очень любил выступать с хорошими, талантливыми артистами-партнерами... Обладая редким даром будить в артистах их творческие способности, Шаляпин своим огненным темпераментом захватывал, зажигал и увлекал. Федор Иванович принимал участие в постановках опер не только как актер, но и как режиссер, с любовью работал и помогал создавать образы, вносил интересные детали в трактовку ролей. В его разъяснениях образ сценического героя становился более ясным и определенным»¹.

Приход Шаляпина в Большой театр (1899) сказался на всей его деятельности. Благодаря настояниям артиста в 1899 году была поставлена «Исконитянка» (декорации А. Головина), в 1900 возобновлена «Юдифь», в 1901 году — «Борис Годунов», не шедший здесь с 1889 года, когда он исполнялся в авторской редакции; в 1901 же году поставлены «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы» Кюи. Во второй опере Шаляпин исполнял партию Священника. Заслугой его было включение в ре-

¹ А. В. Нежданова. Материалы и исследования. М., 1967, с. 183.

пертуар оперы Кюи «Анджело»; он участвовал в первых постановках новых опер «Ледяной дом» Корещенко и «Добрыня Никитич» Гречанинова. Шаляпин выступал в «Опричнике», «Алеко», «Князе Игоре», «Вражьей силе». Приход Шаляпина на императорскую сцену означал не только начало новой главы в его творческой биографии, но и новый этап развития русского театра. Воздействие великого артиста на оперное исполнительство началось с первых его выступлений в партиях Грозного, Годунова, Мефистофеля, Мельника. Конечно, далеко не все артисты могли понять и принять требования Шаляпина. Он сталкивался с сопротивлением и протестами некультурных и малодаровитых исполнителей, как это было на первых репетициях в Большом театре. Однако не это определяло взаимоотношения Шаляпина с актерами. Среди них было немало талантливых артистов, которых не удовлетворяло состояние оперного театра. Никто до Шаляпина не обладал таким абсолютным художественным авторитетом. Конечно, в каждом театре существовали артисты, влиявшие на репертуар, являвшиеся в известном смысле хозяевами. Достаточно назвать Фигнера в Мариинском театре или Корсова в Большом. Они, по словам Станиславского, любили больше себя в искусстве, чем искусство. Шаляпин отличался от них не только масштабами таланта, но и пониманием роли и назначения театра. Конечно, и Шаляпина волновал его артистический успех, но он понимал, что успех определяется ансамблем.

Шаляпин, выступая в Большом и Мариинском театрах, добивался как режиссер и руководитель спектакля художественного единства. Он стремился перенести в казенный театр принципы режиссуры, выработанные в Частной опере. Шаляпин был не только гениальным артистом, достигшим вершин вокального и сценического мастерства, но и художником-мыслителем, который не ограничивался интерпретацией роли или заботой об исполнении окружающих его артистов, оркестра и хора; он мечтал о создании оперного театра, в котором может быть достигнут синтез искусств. Трагедия Шаляпина заключалась в том, что в условиях царской России мечта эта была неосуществима, а когда она после 1917 года могла стать реальностью, Шаляпин покинул Родину. Известны высказывания Шаляпина о том, каким он хотел бы видеть этот воображаемый оперный театр. Но они относятся к позднему времени, а иные к последним годам его жизни. Но уже в начале XX века Шаляпин с не меньшей отчетливостью представлял себе этот идеал.

В 1901 году, во время выступлений в Нижнем Новгороде, артист поделился мыслями с сотрудницей местной газеты А. Шмидт, опубликовавшей запись этой беседы под названием «Ф. И. Шаляпин об оперном искусстве». Очерк выгодно отличается от многочисленных интервью, появившихся позднее,

и доносит до нас ряд мыслей гениального художника. Шмидт писал: «Опера для этого артиста представляется далеко не исключительно музыкальным искусством. В опере соединились и музыка, и поэзия, и искусства изобразительные, не исключая даже архитектуры. Поэтому опера тогда может считаться поставленной хорошо, когда все ее разнородные, но в сущности родственные элементы дружно и равномерно содействовали впечатлению. Идеал оперы — изображение возможно более реальное и правдивое, но она достигает этого изображения своими особенными средствами, так что и самое ценное (с точки зрения узкореальной — несообразность) только усиливает впечатление». Немало места Шаляпин уделит ложным традициям, вернее, штампам, которые въелись в оперное исполнительство, некультурности певцов, ограничивающих свою задачу возможно более эффектной передачей вокальной партии, без мысли о целом, и даже нередко не знающих ничего кроме своей роли: «Артист совершенно отрицает те традиции и приемы, которые до сих пор еще в ходу у оперных певцов... На сцене они зачастую не имеют понятия о том, что поют их партнеры, не заботятся даже прочесть оперу, зная одну лишь свою партию, не слышат и не понимают того, что поет хор; между тем он иногда поет про них, и не худо выказать к этому какое-нибудь участие. Могут ли они при таких условиях дать сколько-нибудь осмысленный образ? Но они к этому и не стремятся. Лишь бы красиво, звучно были спеты ноты, до остального им дела нет. Оттого и критика интересуется их исключительно музыкально-технической; критика же, касающаяся всех сторон их искусства, старающаяся выяснить психологические задачи их партий и ролей, кажется им странной».

Шаляпин имел право произнести эти горькие слова потому, что знал состояние и русского и зарубежного оперного театра. В 1901 году он с огромным успехом выступал в партии Мефистофеля в опере Бойто на сцене театра «Ла Скала». Шаляпин изучал не только свою партию, а оперу в целом. Уже в пору работы в Частной опере, когда складывался и формировался творческий метод артиста, он, прежде чем приступить к подготовке роли проводил большую работу по изучению исторических источников. Так до него работали немногие — прежде всего — Ф. Стравинский, в меньшей степени — Б. Корсов. В цитированной беседе Шаляпин высказал важную мысль: «Русской опере нужно отдать справедливость, что она первая стала на путь реформирования прежней рутинной постановки; главным образом таковы намерения русских композиторов, но из артистов лишь очень немногие идут им навстречу». Шаляпин назвал и русского композитора, который, по его мнению, во многом определил пути развития оперного реализма. Это Мусоргский. «Шаляпин очень ценит мощный талант автора «Бориса Годунова» за то, что он представляет собой одного из

главных пионеров реализма и дает материал будущему все-стороннему оперному искусству»¹. Шаляпин не был одинок в неприятии рутины и лжи оперного искусства.

Союзником, единомышленником его был и дебютировавший в 1897 году на сцене Большого театра Л. Собинов, вскоре завоевавший симпатии, а затем любовь зрителей. Казалось бы, успех, достигнутый артистом, мог вскружить голову. Но Собинов обладал, помимо всех даров, еще одним — способностью относиться к себе критически, и чем больше становилась его популярность, тем взыскательнее был к себе художник. Мыслящий артист, человек высокой культуры, он был неудовлетворен состоянием, в котором находился оперный театр. Молодой артист с интересом следил за деятельностью Частной оперы. В одном из писем, упоминая о первом представлении «Бориса Годунова», он писал: «Шаляпин был очень хорош. Теперь я начну аккуратно посещать оперы с его участием. Он всегда меня интересовал, а после нашего разговора стал интересовать вдвое. Меня очень занимает секрет его творчества — упорная ли это работа или вдохновение». Письмо это не имеет даты, но написано после 7 декабря 1898 года. 19 декабря Собинов пишет: «По-прежнему хожу в Частную оперу». И далее: «В Шаляпине весь фокус его художественного воспроизведения заключается в драматической стороне передачи, а ведь в драме мы с одинаковым интересом смотрим и первого любовника, и трагического актера, совсем не произносящего красивых, идущих к сердцу фраз»². Едва ли эти слова следует понимать таким образом, что, по Собинову, главное в исполнении Шаляпина заключалось в сценической игре. Драматическая сторона передачи относится и к игре, и к пению. Вне зависимости от того, верно или неверно оценил молодой Собинов природу таланта великого современника, важно другое: он не мог остаться равнодушным к «драматической стороне передачи».

Воздействие Шаляпина сказалось на дальнейшем развитии русского оперного театра XX века. Но это — тема следующего тома нашего исследования, охватывающего период между революциями 1905—1917 годов.

¹ «Нижегородский листок», 1901, № 245.

² Л. В. С о б и н о в. Письма, т. I. М., 1970, с. 64, 65.

Оглавление

| | |
|------------|-----|
| От автора | 3 |
| Глава I | 4 |
| Глава II | 23 |
| Глава III | 51 |
| Глава IV | 71 |
| Глава V | 79 |
| Глава VI | 90 |
| Глава VII | 111 |
| Глава VIII | 135 |
| Глава IX | 152 |
| Глава X | 165 |
| Глава XI | 177 |
| Глава XII | 203 |
| Глава XIII | 219 |
| Глава XIV | 229 |
| Глава XV | 239 |
| Глава XVI | 259 |

Гозенпуд Абрам Акимович
**РУССКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР
 НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ
 И ШАЛЯПИН**

1890—1901

Редактор *И. В. Голубовский*
 Художник *И. И. Васильев*
 Худож. редактор *Т. С. Пугачева*
 Техн. редактор *А. Б. Этина*
 Корректор *И. К. Яковлева*

Сдано в набор 3/1 1974 г. Подписано к печати 10/IV 1974 г. М-28120. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типогр. № 1. Печ. л. 17,5 (17,5 с вкл.). Уч.-изд. л. 18,19+8 вкл.=18,87. Тираж 10 000 экз. Изд. № 1688. Заказ № 57. Цена 1 р. 55 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.